مكتبة الدراسات الأدبية

١٠٠

الدكتور شوقي ضيف

في التراث والشعر واللغة

دار المعارف

مكتبة الدراسات الأدبية
١٠٠

فى التراث والشعر واللغة

بقلم
الدكتور شوقى ضيف

دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمة

يتناول هذا الكتاب موضوعات مختفلة، تتصل بالتراث والشعر واللغة، أما ما يتصل بالتراث فأربعة موضوعات، أوّلها يصوّر كيف أن التراث تعمّه وحدة دينية وعلمية، وهي وحدة هيّأ لها القرآن الكريم مما أعدّ – على مر العصور – لنشاط مطّرد فى التفسير والحديث النبوى والفقه، نهض به أئمة أفذاذ، كما نهض نظراء لهم بالتراث اللغوى والنحوى والبلاغى وبعلوم الأوائل والتاريخ، صادرين فى كل ذلك عن وحدة فكرية وعلمية دقيقة. والموضوع الثانى يصور ما أتاح القرآن الكريم للتراث الأدبى العربى من خصائص جمالية ظلت إلى اليوم قِوام وحدته فى الشعر ومقوماته الأساسية وما جدّ فيه من موشحات وغير موشحات وفى النثر وما جدّ فيه من مذاهب فنية ومقامات وغير مقامات. والموضوع الثالث هو إحياء التراث العربى وتجديده فى عصر المماليك بمصر والشام، وقد سماه المؤرخون العصر المغولى، ووصموه بأنه كان عصر انحطاط فى جميع شئون الحياة العقلية والأدبية، متناسين أننا سحقنا فيه جموع الصليبيين والمغول سحقًا ذريعًا. ويوضح هذا الموضوع كيف حافظ عصر المماليك على التراث العربى بإحياء نصوصه على نهج علمى دقيق وبوضع دوائر معارف فيه تسجله وتصونه، وكيف نمّاه وجدّد فيه، سواء فى علوم اللغة والنحو أو فى الدراسات الدينية من تفسير وفقه أو فى الكتابات التاريخية والاجتماعية، أو فى الكتابات الأدبية وما يتصل بها من الآداب الشعبية. والموضوع الرابع هو التراث بين أنصاره وخصومه، وهو يصوّر دعاوى الأخيرين وما يرمونه به من بُعْده عن الروح العلمية وما فيه من تكرار وجمود كما يزعمون، مع التهليل

للشعر الحر، ومع الدعوة إلى هَجْر الفصحى واصطناع العامية. وينقض الموضوع هذه الدعاوى نقضًا، مبيِّنًا أن التراث يحضّ على طلب العلم حتى ليجعله فرِيضة، ويتحدث عن شيوع الشروح والحواشى والتقارير فيه، ويقول إنها دوائر معارف واسعة. ويصور ما فى دعوة الشعر الحر من إسراف فى التجديد، كما يصور ما فى الدعوة إلى العامية من هدم للعروبة وكيْد للإسلام. ويتحدث عن مرونة الفصحى واتساع طاقاتها إلى أقصى حدّ مما أتاح لها أن تكون لغة خالدة على مرّ الزمان.

ويتصل بالشعر فى الكتاب سبعة موضوعات، أولها أربع مقالات بعنوان «حول الشعر» كتبتها فى بواكير حياتى وأنا طالب بالسنة الثالثة فى كلية الآداب، وكنت قد نشرتها بمجلة الرسالة، ورأيت أن أعيد نشرها للمقارنة بين ما كتبته قديمًا فى النقد الأدبى وما كتبته حديثًا، وكيف أن الأسلوب واحد لم يتغير مع الزمن. وكان أوّل مقال نشرته فى المجلة المذكورة عن قضية الوضوح والغموض فى الشعر، وتلوته بمقال عن ماهية الشعر وعناصره، وبمقال عن رسالة الشاعر وأنها ليست التثقيف ولا بثّ الفلسفة والأخلاق وإنما التغنى بالجمال والعواطف غناءً موسيقيًا، وأتبعت ذلك بمقال عن صلة الشعر بالفنون وخاصة صلته بفنى الرسم والموسيقى. والموضوع الثانى: «القديم الجديد فى الشعر» وكيف أن الشعر لا يوصف بقدم ولا هرم لتعبيره عن الطبيعة البشرية وحقائق النفس الإنسانية وهى ثابتة خالدة، وهو ما جعل الشعر خالدًا، لأنها جوهره كما تشهد بذلك نماذجه الكبرى عند ابن سينا وابن الشبل البغدادى وأبى العلاء المعرى بما صوروا من تأملات فى الإنسان والكون والوجود، وبالمثل أشعار الصوفية وما تحمل من وَلَهٍ ملتاع، وأيضًا أشعار المديح لما تحمل فى مقدماتها من مشاعر الحب الإنسانى من الحكم والخبرات الثابتة، وما تصوِّر من أمجاد أسلافنا الحربية التى ستظل تغذّى الأجيال العربية غذاء بطوليا رائعا. والموضوع الثالث فى الشعر: «العروبة فى شعر أبى تمام» وهو يصور أحاسيسه بمجد العرب الحربى منذ العصر الجاهلى وكيف تحول بهذا المجد فى عصره إلى أناشيد حربية يتغنى فيها ببطولات العرب وقوادهم واستبسالهم فى قتال الأعداء حتى يُلْقُوا عن يَدٍ وهم أذلاء صاغرون.

والموضوع الرابع «الإيقاع الموسيقى فى شعر ابن زيدون» وهو يعرض تكامل هذا الايقاع فى الشعر العربى وكيف اصطفى البحترى لشعره ألحانًا موسيقية رائعة، ومنه تناول ابن زيدون القيثارة ولحن عليها أنغامًا بديعة، لعلها أبدع ألحان شعرية عرفتها الأندلس. والموضوع الخامس: «سجل شعرى تاريخى فريد» وهو يصور كيف أن الشعر العربى كان دائمًا سجلاً تاريخيًا لأحداث عصره وكيف أن شعر على بن المقرَّب العُيونى شاعر الأحْساء والبحرين منذ أواخر القرن السادس حتى نهاية العقد الثالث من القرن السابع يحمل تاريخ دولة العيونيين فى الأحْساء والقَطيف والبَحْرين وكل ما اتصل به من أحداث مما لا نجد له أثرًا واضحًا فى كتب التاريخ. والموضوع السادس: «حافظ وشوقى وزعامة مصر الأدبية» على شقيقاتها العربيات وهو يعرض تلك الزعامة قديمًا فى النثر والشعر على يد القاضى الفاضل وابن سناء الملك حين أصبحت لمصر الزعامة الحربية على يد صلاح الدين، واستمرت الزعامتان جميعًا إلى أن انتكستا فى الحقب العثمانية. وأعاد لمصر زعامتها - بقوة - فى الشعر البارودى وتلميذاه: «حافظ وشوقى» وقد مضيا يثبِّتانها حتى أصبحت صرحًا باذخًا بما زرعا فى قلوب الشعوب العربية من ضغينة وحقد على الاستعمار البغيض حتى تقلِّم أظفاره، وتردّه عن ديارها خاسئًا مدحورًا. وظلا يبثان الحماسة فى صدور تلك الشعوب بأشعار وطنية وقومية عربية وإسلامية نبوية وفرعونية مصرية حتى يثور الغرب ويقضوا على المستعمرين قضاء مبرمًا، وحتى يستعيدوا دورهم التاريخى العريق. والموضوع السابع: «صلاح عبد الصبور والشعر الحر الجديد» وهو يتحدث عن المراحل الأولى لتجربة الشعر الحر وما نشب حولها من معركة عنيفة مع بيان حاجة هذا النمط الشعرى الجديد إلى توطيد صلته بالتراث الشعرى وإيقاعه الموسيقى وصياغته الناصعة، ثم يتحدث الموضوع عن مضمون الشعر عند «صلاح» وما يداخله من حيرة وقلق ونشدان للحرية والعدالة، ويبين تمثل صلاح لإيقاع الشعر الموروث وأن هذا التمثل يتضح عنده فى كثير من منظوماته. ويؤكد الموضوع أنه ينبغى فى استخدام الكلمات اليومية فى الشعر أن ترتفع عن مستواها اليومى إلى مستوى الأداء الشعرى الممزوج بروعة الخيال.

ويشتمل البحث فى اللغة على ثلاثة موضوعات:

الموضوع الأول: فى اللغة «الفصحى المعاصرة» وهو يعرض تطورها فى العصر العباسى بما حملت من ألفاظ حضارية ومصطلحات علمية، كما يعرض تطورها المماثل فى العصر الحديث، مع بيان دور الصحافة فى سهولة أساليبها وما وسعته من فنون نثرية جديدة كفنى المقالة والقصة.

والموضوع الثانى: فى اللغة «لغة المسرح بين العامية والفصحى» وهو يتحدث فى إجمال عن تاريخ المسرح المصرى وما مُثّل عليه من مسرحيات عامية وفصيحة، ويفصِّل القول فى مسرحية «مصر الجديد ومصر القديمة» لفرح أنطون وقد جمع فيها بين الفصحى والعامية فجعل الفصحى لشخوص الطبقة العليا والعامية لشخوص الطبقة الدنيا، واقترح لغة ثالثة وسطى للسيدات سماها «فصحى مخففة»، وبذلك تحمل المسرحية عنده عدة صور من الأداء اللغوى. وحاول توفيق الحكيم استخدام لغة وسطى بين الفصحى والعامية فى مسرحيتيه: «الصفقة» و«الورطة». ومع طرافة المحاولة يلاحظ أنها استبقت غير قليل من ألفاظ العامة ونطقهم غير السَّوىّ.

والموضوع الثالث: «اللغة بين الكلمتين: المسموعة والمقروءة» وهو يصور كيف أن لغة الأدب فى الجاهلية بفرعيه من الشعر والنثر كانت لغة مسموعة وما خلَّفه ذلك فيها من الخصائص النغمية، وكيف أن الأدب حين تحول نهائيًا فى العصر العباسى من أدب اللغة المسموعة إلى أدب اللغة المقروءة ظل - وخاصة فى الشعر - يحتفظ بالخصائص النغمية للغة المسموعة، حتى إذا كان العصر الحديث واتسعت مخاطبة الأدب للجماهير القارئة عن طريق الطباعة والصحف نشأت فيه لغة مبسطة حتى يشيع فى الناس وتقرأه الطبقة الشعبية دون أى مشقة، وظهرت الإذاعة، فعاد أدبًا مسموعًا، يسمعه، فى أرجاء العالم، الأمى وغير الأمى، مما دفع أصحاب الأدب الذى يذاع إلى أن تكون لغتهم أكثر تبسيطًا من لغة الأدب الصحفى، ولا ريب أن ذلك يؤذن بنشوء أدب إذاعى أكثر قربًا إلى لغة

الحياة اليومية المسموعة المتداولة، والأمل أن ينهض بذلك الإذاعيون أنفسهم فيكون من بينهم أدباء موهوبون يبدعون هذا الأدب الإذاعى المنشود. والله ولىّ الهدى والتوفيق.

القاهرة فى أول ديسمبر سنة ١٩٨٧م

شوقى ضيف

فى التُّرَاث

وحدة التراث الدينى والعلمى

١

أمتنا العربية ذات تراث واحد روحى وعقلى وأدبى، ونور تراثها الروحى الباهر القرآن الكريم المعجزة التى ليس لها سابقة ولا لاحقة فى تاريخ الحياة الروحية الإنسانية، نور يهدى الإنسان سواء السبيل متنقلاً به من الظلمات الموحشة إلى عالم النور والهداية الربانية بما شرع القرآن له من قيم روحية خالصة ترسم له أصول عقيدة إلهية رفيعة وعبادات وفضائل تطهر نفسه وتزكّى قلبه، وقيمٍ عقلية تخلصه من السحر والكهانة والخرافة وتعدّه للعلم والمعرفة والانتفاع بالحياة، وقيمٍ اجتماعية تدفعه إلى العدالة والمساواة بينه وبين أفراد الأمة فى جميع الحقوق والواجبات، وقيمٍ إنسانية تكفل للإنسان كرامته وحريته حتى فى الدين.

وبهذا الدين الحنيف المثالى - لا بالسيف - فتح العرب إيران واستولوا على أهم ولايتين للدولة البيزنطية: الشام ومصر، وامتد السَّيْل الرَّبانىّ سريعًا إلى شمال أفريقيا حتى المحيط الأطلسى فى الغرب وإلى أواسط آسيا والهند فى الشرق. وكل هذا العالم الكبير فتح القرآن الكريم مغاليق القلوب من سكانه، فإذا هم يدخلون فى دينه أفواجا، وإذا اللغة العربية القرشية تكتسح كل ما التقت به من لغات فى تلك البلدان، إذ كانت تلاوته فرضًا مكتوبًا على كل مسلم، وأيضًا فإنهم وجدوا فيه بلاغة رائعة وبيانًا صافيا شفافا، فهجروا لغاتهم إلى لغته، واتخذوها لسانًا لهم يعبرون به عن ذات مشاعرهم وعقولهم.

والقرآن بذلك عمَّم وحدة الدين، وعمم أيضا وحدة اللغة فى أمته من أواسط آسيا إلى المحيط الأطلسى حتى بين من لم يتابعوا دينه من أهل الديانات

الأخرى سماوية وغير سماوية لسموّ العربية وخصائصها البلاغية الرائعة ولمرونتها فى الاشتقاقات والاستعمالات اللغوية، مما وسع محيطها اللغوى، وجعلها خليقة بأن تكون لغة عالمية. ويكفى أنها حين غزت اللغات القديمة فى منطقة الشرق الأوسط، وخاصة الفارسية والسريانية واليونانية التى كانت شائعة فى الشام ودواوينها وكذلك فى دواوين مصر استعلت عليها جميعا، وملكت من السكان فى تلك المنطقة وغيرها الألسنة والأفئدة.

وبجانب القرآن الكريم وجمعه الأمةَ على لغة واحدة كان هناك الحديث النبوى الذى يوضّح ويفصّل تعاليم الإسلام الروحية والأخلاقية والعقلية والاجتماعية والإنسانية، وكان الصحابة يروون حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، وكان هو نفسه يحثهم على ذلك ويحضّهم عليه. وقد أخذت تنهض بسرعة - منذ عهده - حركة علمية عظيمة حول تشريعات الدين، وكان المسلمون يلقونه يوميا للاستماعِ منه إلى هذه التشريعات وما يصحبها من تعاليم، وكان يرسل إلى القبائل رسلاً ليعلّموا أهلها كتاب الله وسنّة رسوله وما يحملان من كل شئون الدين فى عباداته ومعاملاته وأوامره ونواهيه. وبمجرد انتشار الصحابة فى الأمصار الإسلامية أخذوا يبلغون المسلمين فى أقطار الأرض كتاب الله وسنة رسوله. وسرعان ما تجرد منهم فى كل بلدة إسلامية معلّمون يتحلّق الناس حولهم فى المساجد، يُقْرِئُونَهم الذكر الحكيم ويروون لهم الحديث النبوى ويبسطون لهم القول فى تفسير القرآن وفى العبادات وما سنّه الإسلام فى المعاملات.

ويُعْنَى فريق من الصحابة فى الأمصار الإسلامية بتلاوة القرآن الكريم وضبطها أدق ما يكون الضبط ويأخذ القراءةَ عنهم التابعون، ويشتهر بها أئمة فى كل مصر، وتتميز منهم جماعة، هى القرّاء السبعة الذين اشتهروا فى العالم الإسلامى إلى اليوم، وقراءاتهم بذلك تراث عام للأمة فى المشارق والمغارب. وألحق علماء القراءات بهم سبعة آخرين، وكلهم من قراء القرن الثانى الهجرى تقريبًا. ومن زمنهم إلى زمننا تراث القراءات واحد، لا يصيبه أى اختلاف من جيل إلى جيل.

ومثل القراءات تفسير الذكر الحكيم، ففيه تراث مأثور عن الرسول صلى الله عليه وسلم ثم عن صحابته وخاصة أبى بن كعب وعبد الله بن مسعود وعبد الله ابن عباس، وحمله التابعون عنهم إلى آفاق الأرض: العراق وخراسان والشام واليمن ومصر، مع بعض إضافات لهم. وأخذت مادة هذا التفسير المأثور تتضخم من جيل إلى جيل حتى سجلها الطبرى فى تفسيره الضخم لأواخر القرن الثالث الهجرى، وتظل مادة هذا التفسير بأعين كل من حاولوا تفسير الذكر الحكيم بعد الطبرى من غزنة فى أفغانستان إلى قرطبة فى الأندلس.

وهذا نفسه يلاحظ فى الأمهات من كتب الحديث النبوى وشروحها، ونَعْرِض لكتاب واحد من تلك الأمهات هو صحيح البخارى المتوفى سنة ٢٥٦ فقد شرحه مرارًا علماء يمتدون من بست وهراة فى أفغانستان إلى قرطبة فى الأندلس، مثل أحمد بن محمد الخطابى البستى الأفغانى وابن بطال القرطبى والنووى الدمشقى والعَيْنِىّ الحلبى، وشرحه المصريون مرارًا كثيرة من أمثال ابن الملقن والبلقينى والدمامينى ومن شروحهم المطبوعة فتح البارى فى شرح صحيح البخارى لابن حجر المتوفى سنة ٨٥٢ وإرشاد السارى فى شرح صحيح البخارى للقسطلانى المتوفى سنة ٩٢٣ واستمر الصحيح يشرح فى الحقب المتأخرة مثل شرح القارى الهروى المتوفى سنة ١٠١٤ وحاشية عبد القادر الفاسى المتوفى سنة ١٠٩١ وشرح على زاده حلمى المتوفى سنة ١١٦٧. وكل شارح من هؤلاء الشراح كان يرجع إلى الشراح قبله. ولهذا كله دلالتان: دلالة على أن صحيح البخارى بمجرد أن ألفه صاحبه أصبح تراثًا عامًّا مشتركا للعالم العربى جميعه، ودلالة ثانية هى أن شروحه تحولت بدورها تراثًا عاما للأمة، فما يؤلفه منها شارح فى أقصى الشرق مثل بست وهراة يعكف على قراءته العلماء فى أقصى الغرب فى فاس وقرطبة، ولو أننا عنينا بأن نجمع كل ما كتب من شروح وأعمال حول صحيح البخارى لشغل ذلك منا عشرات الصفحات. ولعل من الطريف أن نعرف أنه استحال فى مصر أثناء العصور الوسطى إلى ما يشبه تراثًا شعبيا، إذ كان يقرأ فى المساجد، ويتجمع أهل القاهرة لسماعه وخاصة فى شهر رمضان،

وكان ذلك يحدث فى كثير من البلدان العربية، وكانت تعقد بمصر احتفالات كبيرة عند اختتام قراءته.

ومما يوضح لنا هذا الجانب من وحدة التراث الدينى الروحى المذاهب الفقهية، ومعروف أن مذهب الإمام أبى حنيفة أقدمها وأنه نشأ فى العراق، وقد نمّاه فى مصنفات كثيرة تلميذه محمد بن الحسن الشيبانى البغدادى، وتوالت الشروح تشرح مصنفاته، ولم يلبث أن ظهر فى المذهب تلميذ مصرى خصب الملكات هو أبو جعفر الطحاوى فكتب مصنفات بديعة حُملت عنه إلى جميع الآفاق، وتعاقب فقهاء الأحناف فى العالم الإسلامى، وتعاقب لهم مالا يكاد يحصى من المصنفات، وكل مصنِّف يحاول أن يقرأ جميع ما كُتب قبله فى الفقه الحنفى، ويُثْبت ما لكل فقيه سبقه - منذ أبى حنيفة إلى زمنه - من رأى أو فتوى فى مسألة من المسائل الشرعية، ويحاول ذلك نفسه فى العصور المتأخرة. كتّاب الشروح والحواشى.

ونشأ مذهب الإمام مالك فى الحجاز، وفيه وضع كتابه «الموطأ» الذى كان يلقيه بالمدينة المنورة، ونمىَّ مذهبه بعده تلميذ له مصرى هو عبدالرحمن بن القاسم فى مصنف فرّع فيه على كتاب الموطأ فروعًا كثيرة. وعن ابن القاسم أخذ المذهب تلميذ مغربى هو سحنون القيروانى التونسى ونشره فى المغرب جميعه، وأخذ المذهب عنه أيضًا يحيى بن يحيى الليثى فقيه الأندلس وإمامها، وكان قد تتلمذ لمالك ثم تتلمذ لابن القاسم وأخذ عنه كل ما عنده، وعاد إلى قرطبة فنشر المذهب بها وبالأندلس. وامتد فرعان منه إلى العراق والشام، وأخذ كل خالف من فقهاء المذهب يؤلف فيه على مر العصور مستضيئًا بكتابات أسلافه ومؤلفاتهم ذاكرًا دائما آراءهم وماهم من اجتهادات واستنباطات.

وينزل مصر الإمام الشافعى وبها توفِّى، وتتلقى عنه مذهبه، ويُحْمل عنها إلى جميع الأمصار الإسلامية، ويتكاثر أتباعه لا فى مصر وحدها، بل أيضًا فى الشام والعراق وإيران، ولتلميذيه المصريين: المُزَنِىّ والبُوَيْطى فضل كبير فى نشر المذهب، وخلفهما عليه أئمة كثيرون فى مختلف الأزمنة مثل أبى إسحق الشيرازى

وإمام الحرمين الجوينى الخراسانى والرافعى القزوينى والنووى الدمشقى وابن دقيق العيد المصرى، ولهم ولأمثالهم عشرات الكتب فى المذهب وعشرات الشروح والحواشى. وحين ترجع إلى حاشية فى حقبة متأخرة ترى أسماء أئمة المذهب تتردد جميعًا لا يغيب منهم أحد مثل من سميناهم ومثل العزّبن عبدالسلام والرملى.

وبالمثل كان لمذهب الإمام ابن حنبل أئمة كثيرون حملوه عنه، وقد بدأ ازدهاره ببغداد منذ حياة مؤسسه، ونمت منه فروع فى العالم الإسلامى وخاصة فى الشام، وعنيت به مصر وأخذ ينشط بها منذ زمن الأيوبيين، ومن كبار أئمته. عبد الغنى المقدسى الحنبلى وابن تيمية الحرّانى الدمشقى.

وكل من يقرأ فى كتب هذه المذاهب الأربعة الأساسية فى الفقه والتشريع وينظر فى مؤلفيها وبلدانهم يلاحظ أنهم موزعون على تلك البلدان لا فرق بين بلدة وبلدة، إذ يكاد يكون لكل بلدة نصيب من المؤلفين فى هذا المذهب أو ذاك. وتستطيع أن تلاحظ ذلك بوضوح، حين تتناول كتب التراجم الخاصة بكل مذهب، فإنك إذا رجعت إلى الديباج المذهب لابن فرحون الخاص بفقهاء المذهب المالكى او إلى كتاب تاج التراجم لابن قطلوبغا الخاص بفقهاء المذهب الحنفى وإلى كتاب طبقات الشافعية للسبكى و إلى كتاب طبقات الحنابلة لابن أبى يعلى رأيت توًّا أن لكل بلدة إسلامية كبيرة فقهاء فى المذاهب الأربعة، فإذا أنت اخترت أصحاب مذهب واحد ودرست كتبهم وجدت فقههم واحدًا أو قل وجدت تراثهم الفقهى واحدا لأنه تراث مشترك، ولا فرق مثلا بين أصول الفقه الحنفى وفروعه فى بلدة وفروعه وأصوله فى بلدة أخرى، وقل ذلك نفسه فى بقية المذاهب.

٢

وما قلناه عن وحدة التراث الدينى يصدق على التراث النحوى واللغوى والبلاغى، أما التراث النحوى فعُدَّ فيه كتاب سيبويه - منذ اثنى عشر قرنًا - المصدر الأساسى لمادته، وأخذ تلميذه الأخفش الأوسط ومن جاءوا بعده من نحاة المدرسة البصرية يعتمدون عليه، فاتحين الأبواب للاجتهاد، مستنبطين كثيرًا من الآراء، مؤلفين فى النحو كتبًا كثيرة. وبالمثل صنعت الكوفة فى النحو، استحدثت فيه مذهبًا شاد الفَرَّاء أركانه، وخلفه نحاة مدرسته يجتهدون ويستنبطون ويؤلفون كثيرا من الكتب، ثم جدّت فى النحو مدرسة ثالثة ببغداد، أقام صرحها نحاة مختلفون أهمهم أبو على الفارسى.

وحين نقرأ فى كتب المدرسة البغدادية سنجدها لا تترك رأيًا لإمام من أئمة المدرستين السابقتين: البصرية والكوفية إلا تذكره، ثم يحاول أئمتها بدورهم النفوذ من خلال ما قرءوه عند أساتذة المدرستين المذكورتين إلى آراء جديدة لم يسبقهم إليها سابق. وبذلك كان مذهب المدرسة البغدادية يقوم على آرائهم الجديدة من جهة، وعلى اختياراتهم من آراء نحاة البصرة والكوفة من جهة ثانية. ونشأت بعد هذه المدارس الثلاث مدرستان فى مصر والأندلس، وقد وضع أئمتها نصب أعينهم الاختيار من آراء المدارس الثلاث السابقة واستنباط آراء مبتكرة جديدة.

وبذلك تحول مصنَّف النحو الكبير منذ القرن الخامس إلى ما يشبه دائرة معارف نحوية كبرى، فالباب يفتح وتعرض قواعده ومسائله، وتذكر فيها آراء المدارس الثلاثة: البصرية والكوفية والبغدادية، ويقارن مؤلفه بين تلك الآراء المختلفة لأئمتها، ويختار لنفسه منها ما يراه أكثر سدادًا، ويضيف إلى اختياره ما يهديه إليه فكره واستنباطه من آراء جديدة. واقرأ فى شرح ابن يعيش الحلبى على كتاب المفصل فى النحو للزمخشرى الخوارزمى أو فى شرح الرضى الإسترابادى الطبرستانى على الكافية لابن الحاجب المصرى أو فى كتاب

التسهيل وشرحه لابن مالك الأندلسى أو فى كتاب ارتشاف الضَّرَب أى عسل النَّحْل لأبى حيان الأندلسى أو فى مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام المصرى أو فى هَمْع الهوامع للسيوطى أو فى حاشية الصبَّان على الأشمونى، فستجد نفسك أمام موسوعات نحوية كبرى، تساق فيها آراء جميع النحاة: بصريين وكوفيين وبغداديين وأندلسيين ومصريين، حتى لتعجب أشدّ العجب من قدرة هؤلاء المؤلفين النابهين على جمع هذا التراث النحوى الهائل منذ سيبويه إلى زمن كل منهم، تقدَّم الزمن أو تأخر. وما ذلك إلا لأنه كان تراثًا واحدًا، وهو تراث اشتركت فيه الأمة العربية بجميع نحاتها من أقصى الشرق فى خراسان إلى أقصى الغرب فى الأندلس، حتى ليخيل إليك كأن النحاة الماضين من جميع البلدان العربية وعلى مرّ الأزمنة عاشوا فى بلدة كبيرة واحدة، فكل نحوى يعرف الأئمة السابقين له فى مختلف بلدانهم، وكأنهم مواطنون له يواطنونه فى بلدته، ويعايشهم يوميًّا ويخالطهم فى غدوّهم ورواحهم ومحاضراتهم وإملاءاتهم، ولذلك كنت دائمًا تجد العالم العربى - لا فى علم النحو وحده بل فى كل العلوم وخاصة الدينية - حين يبرح إقليمه إلى بلدة فى إقليم آخر لا يشعر أنه غريب؛ إذ كثيرًا ما يجد شهرته سبقته إليها، وربما سبقته إليها بعض مؤلفاته ومصنفاته، فإذا علماؤها يرحِّبون به، وإذا هو يجد طلابًا يريدون الاستماع إليه، وسرعان ما يستديرون حول حلقته لاستماع دروسه.

ونضرب لذلك مثلا: أبا حيان النحوى فإنه حين ترك موطنه: الأندلس إلى القاهرة فرض له علماؤها وظيفة فى أحد المساجد واستدار حوله الطلاب يستمعون إلى ما يلقيه. وهو نفسه ما حدث لكثيرين من العلماء قبله وبعده ممن نزلوا فى القاهرة، واتخذوها موطنا لهم ومقاما، وهم يعدون بالعشرات. ولم يكن ذلك يحدث فى القاهرة وحدها، بل كان يحدث فى كل مدن العالم العربى، فهو عالَمٌ واحد، عِلْمه دائما واحد وتراثه واحد.

وعلى نحو ما رأينا من وحدة التراث فى النحو كانت تعم نفسَ الوحدة فى التراث اللغوى وكتبه ومعاجمه، فمن يؤلف معجمًا أو كتابًا لغويا يضع الكتب

اللغوية والمعاجم السابقة نصب عينه يستمد منها مادته، ونمثل لذلك بمعجم تهذيب اللغة للأزهرى المتوفى سنة ٣٧٠ للهجرة، فقد ذكر فى مقدمة معجمه أئمة اللغة الذين نقل عنهم المادة اللغوية مترجمًا لهم ترجمات موجزة مع ذكر كتبهم التى انتفع بها فى معجمه، وقد ذكرهم واحدًا واحدا حتى بلغوا أربعة وثلاثين عالما لغويا فى مقدمتهم الخليل بن أحمد صاحب معجم العين ونصّ على سبعة أئمة آخرين لم يبلغوا فى الثقة مبلغ الأوّلين، وعد منهم ابن دريد صاحب معجم الجمهرة، وقال إنه نقل عنه حروفا يسيرة.

ومن أروع ما يصور التواصل الوثيق فى التراث اللغوى كتاب المخصص فى اللغة لابن سيده الضرير المتوفى سنة ٤٥٨ وهو معجم بحسب الموضوعات والمعانى لا بحسب الألفاظ والكلمات، ونراه فى مقدمته يذكر حشدًا ضخمًا من مصادره، فى مقدمتها كتب الأصمعى فى السلاح والإبل والخيل وكتب أبى زيد فى الغرائز والجراثم وكتب أبى حاتم السنجستانى فى الأزمنة والحشرات والطير وكتابات أبى عبيد القاسم بن سلام فى غريب الحديث وكتابات ابن شميل فى الصفات وغريب الحديث وكتب ابن الأعرابى فى النوادر وأبيات المعانى والخيل وكتب ابن السكّيت فى إصلاح المنطق والألفاظ والفرق والأصوات والزبرج والمثنى والكنى والمبنى والمؤاخى والممدود والمقصور، وكتب أبى حنيفة الدينورى فى النبات والأنواء، وكتابات ثعلب فى الفصيح والنوادر، وكتب المبرد فى المذكر والمؤنث وغيرهما، وكتب ابن قتيبة فى الأشربة ومعانى الشعر والأنواء وغريب القرآن وغريب الحديث والميسر والقداح، وكتب اللحيانى فى اللغة، وكتابا كراع المصرى: المنضد فى اللغة ومختصره المجرد. وبجانب هذه الكتب والدراسات اللغوية الخالصة يذكر ابن سيده المعاجم التى استعان بها فى تأليف مخصّصه، وهى معجم العين المنسوب إلى الخليل ومعجم الجمهرة لابن دريد وكتاب البارع لأبى على القالى وكتاب الزاهر فى معانى كلمات الناس لأبى بكر الأنبارى.

ويتبين من هذا السرد الذى وضعه ابن سيده فى مقدمة مخصّصه لكتب اللغة التى اطلع عليها أنه لم يترك كتابًا قيمًا فيها لمؤلف فى طول العالم العربى وعرضه

إلّا اطلع عليه وأفاد منه. ولم يكتف فى مادة كتابه بمعاجم اللغة وكتبها الخاصة، فقد ذكر فى مقدمته أنه رجع إلى كتاب سيبويه وكتاب الإيضاح فى النحو لأبى على الفارسى وكتابه الحجة فى علل القراءات السبع التى دونها أستاذه ابن مجاهد فى كتابه «السبعة فى القراءات»، وأيضًا كتب إملاءاته مثل الحلبيات والبغداديات والشيرازيات والبصريات إلى غير ذلك من كتبه، ورجع إلى شرح السيرافى على كتاب سيبويه، وكتابات ابن جنى فى الخصائص وسر الصناعة، وشرح كتاب سيبويه للرمانى وتفسيره للقرآن.

وهذا عالم واحد من علماء اللغة فى أقصى الغرب بمرسية فى الأندلس يحاول أن يؤلف كتابًا فى اللغة فيجمع له كل الكتب والمعاجم اللغوية التى ألفت فى البلاد العربية حتى أقصى الشرق. ولعل فى ذلك ما يدل بوضوح على أن التراث اللغوى كان تراثًا مشتركًا بين جميع البلدان العربية وأن رفوف مكتبة من المكتبات الكبرى فى تلك البلدان لم تكن تخلو من كتاب قيم من كتبه. وكأن الوطن العربى جميعه إزاء التراث كان - كما قلنا - بلدةً كبيرة واحدة، يتعارف أهلها على كل سكانها السابقين، حتى كأنهم لا يزالون بينهم أحياء، وهم يقرءون ما يؤلفون لهم ويصنفون.

وهذه الوحدة فى التراث نلتقى بها فى علوم البلاغة، فمنذ وضع الجاحظ أصولها الأولى. وتلاه ابن المعتز يضع علم البديع أحد علومها تكاثر علماؤها ومصنفوها من مثل قدامة وابن وهب وابن طباطبا وأبى هلال العسكرى وابن سنان الخفاجى. ويضع عبد القاهر الجرجانى علم المعانى ويعطى علم البيان بتشبيهاته واستعاراته ومجازاته صيغته النهائية. وتضاف إلى المحسنات التى ذكرها ابن المعتز محسنات جديدة. وتتحول تلك المحسنات وقواعد علمى البيان والمعانى عند عبد القاهر إلى ما يشبه نجومًا قطبية يستضىء بها فى جميع البلدان العربية من قاموا على التراث البلاغى من أمثال الزمخشرى الخوارزمى والفخر الرازى والزملكانى الدمشقى والتنوخى البغدادى وابن الأثير الموصلى ويحيى بن حمزة اليمنى وأبى القاسم الكلاعى الأندلسى وابن أبى الإصبع المصرى.

وإذا مضينا بعد هؤلاء البلاغيين الأعلام إلى عصر المتون والشروح وجدنا الخطيب القزوينى الدمشقى دارًا وتدريسًا يؤلف فى البلاغة متنًا طريفًا يسميه متن التلخيص، وسرعان ما يتجرد غير عالم فى البلدان الإسلامية لشرحه، فيشرحه فى أقصى الشرق السعد التفتازانى ويضع على شرحه السيد الجرجانى حاشيته، ويشرح المتن أيضًا عصام الدين الإسفرايينى الخراسانى، ويشرحه أحد علماء المغرب، ويشرحه بهاء الدين السبكى المصرى. فالتلخيص تراث بلاغى عام، ليس تراث دمشق وحدها، بل هو تراث جميع البلدان العربية، وكل بلد يتجرد منها عالم لشرحه.

ومن يرجع إلى مقدمة شرح السبكى على متن التلخيص يجده يذكر أنه استعان فى شرحه بثلاثمائة كتاب، وكثير منها لا نعرفه؛ لأنه لا يزال مخطوطًا محفوظًا على رفوف المكتبات الكبرى أو لأنه سقط من يد الزمن. ومما ذكره وهو مطبوع بين أيدينا كتاب البديع لابن المعتز وإعجاز القرآن للرمانى والصناعتين لأبى هلال العسكرى والكشاف للزمخشرى وسر الفصاحة لابن سنان الخفاجى والوساطة لعلى بن عبد العزيز الجرجانى والبديع لابن منقذ ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر ونهاية الإيجاز للفخر الرازى والمثل السائر لابن الأثير والمصباح لبدر الدين بن مالك والبيان لابن الزملكانى والأقصى القريب للتنوخى وشرح بديعية صفى الدين الحلى وشروح كتاب المفتاح للسكاكى من مثل شرح قطب الدين الشيرازى والكاشى إلى غير ذلك من مصادر كثيرة انتفع بها السبكى فى شرحه.

ولعل فى ذلك كله ما يصوّر مدى وحدة التراث البلاغى، فكل ما ألف فى البلاغة وعلومها وكل ما اتصل بها من كتابات فى النقد وعلم الأصول والنحو، كما صرح بذلك السبكى فى مقدمة شرحه، يصبح مادة له فى صنعِ هذا الشرحِ، وإذا أنت أخذت تقرؤه وجدت علماء البلاغة معروضين عليك عرضًا علميًا دقيقًا منتهى الدقة، كل عالم وأفكاره وما اكتشفه من قواعد البلاغة ومن محسنات البديع، ولا يخطئك أبدًا أن تعرف لهذا العالم أو لذاك أفكاره وآراءه داخل هذا

التراث البلاغى الممتد نهره الكبير من أواسط آسيا إلى المحيط الأطلسى، كما لا يخطئك أبدًا أن تشعر بوحدة تسود هذا التراث.

٣

ولم تقف هذه الوحدة عند تراثنا الروحى وعلومه ولا عند تراثنا النحوى واللغوى والبلاغى وما التحم به من العلوم، بل امتدت أيضًا إلى تراثنا الذى اتصل بعلوم الأوائل: الفلسفة والطب والطبيعة والكيمياء والرياضة، فبمجرد أن تُرجمت هذه العلوم إلى العربية فى القرنين الثانى والثالث للهجرة تحولت سريعًا تراثًا واحدًا مشتركًا بين جميع الأقطار العربية. ومعروف أن حركة الترجمة للفلسفة والعلوم أخذت تنشط فى بغداد بقوّة إذ اهتم بها خلفاء بنى العباس وكافَئوا عليها المترجمين مكافآت كبيرة، فاندفعوا يترجمون وينقلون إلى اللغة العربية كل ما استطاعوا من كنوز علمية حتى كأنه لم يبق كتاب مهم يونانى أو فارسى أو هندى إلا ترجمه النقلة، وقد أكبّوا على العربية يتزوّدون منها أزوادًا كبيرة، حتى يتقنوا النقل ويحكموه. ويقال إن النقل أوّلًا كان نقلًا حرفيًّا، حتى إذا كان عصر المأمون أخذ المترجمون ينقلون جملة المعنى، فالمترجم لكتاب يقرأ الفقرة فيه ويتمثلها ثم ينقلها إلى العربية. وكانت الحركة من الخصب بحيث تكوّن سريعًا للعرب عالم كيميائى كبير، هو جابر بن حيان الذى عاش فى القرن الثانى الهجرى وترك فى الكيمياء رسائل أصبحت أسس هذا العلم وأصوله فى العربية. وتتسع الحركة العلمية والفلسفية فى عصر المأمون، فيظهر عالم رياضى فَذّ هو الخوارزمى واضع علم الجبر لأوّل مرة فى تاريخ الرياضيات، كما يظهر أوّل فيلسوف عربى بالمعنى الدقيق لكلمة فيلسوف، ونقصد الكندى، وظهر بعد الكندى والخوارزمى وجابر بن حيان فلاسفة وعلماء عرب لا يكادون يحصون عدًّا.

ولسنا بمجال الحديث عن مدى ازدهار تلك الحركة الضخمة الكبيرة وما نشأ عنها من فلاسفة نابهين فى مجالات الفلسفة وعلماء أفذاذ فى مجالات الرياضة

والكيمياء والطبيعة والطب إنما نريد أن نلفت إلى أن كل علمائنا وفلاسفتنا فى الأقطار العربية كانوا يتعاملون بلغة علمية وفلسفية مشتركة: لغة مصطلحاتها الفلسفية والعلمية واحدة، ولا خلاف فى أى مصطلح بين من يشتغل بعلوم الأوائل. ومَنْ يقرأ الكندى والرازى والفارابى وابن سينا فى الشرق يستطيع أن يقرأ بسهولة أيضًا ابن باجة وابن طفيل وابن رشد فى الغرب. وعلمٌ كعلم الطب الذى أودعه ابن سينا كتابه القانون قلما يجد المتخصص فى الطب بالشام مثل ابن القُفّ وبمصر مثل ابن النفيس وبالأندلس مثل ابن زهر ولا بأى بلد عربية أخرى فى مختلف الأزمنة الماضية عُسْرًا فى تمثل ما كُتب فيه لأنه كُتب بنفس المصطلحات التى كانت متداولة للطب فى العالم العربى.

وعلى هذا النحو كان ما يؤلفه عالم فى الطب أو غير الطب وكل ما يحتويه علمه من تجارب وكل ما يحصل عليه من نتائج يشيع عنه فى الأمة العربية ويتدارسه أبناؤها فى كل بلد، وبالمثل كل ما يكتبه فيلسوف فى إيران أو فى بغداد أو فى أى قطر عربى يشيع فى الأقطار الأخرى، مما هيّأ لنهضة فلسفية وعلمية كبرى، إذ تعاون علماء الأمة وفلاسفتها فى كل فرع من فروع العلم وفى كل جوانب الفلسفة واتجاهاتها. وكلٌّ تالٍ يأخذ عن سابقه ويؤسس على علمه إن كان عالمًا وعلى فلسفته إن كان فيلسوفًا، مما هيأ بقوّة لأن تصبح الفلسفة ويصبح العلم فى الأمة تراثًا مشتركًا، بل تراثًا واحدًا.

ومما يدل بعمق على إحساس الأمة بوحدة هذا التراث وأنه يتشبث بذاتيتها وشخصيتها أننا نجد عرب الأندلس يتمسكون به، ولا يحاولون أى محاولة فى الاستقلال بحركة علمية أو فلسفية أساسها الترجمة عن اللاتينية، وكان تراثها معروفًا فى الأندلس قبل دخولهم إليها، غير أنهم لم يفكروا فى نقل هذا التراث إلى العربية، وكأنهم آثروا التمسك فى قوة بالتراث المترجم المشرقى وما أضاف إليه علماء المشرق وفلاسفته، مما أحاله تراثًا للأمة، تراثًا مشتركًا، لا تختص به بلدة دون بلدة ولا فيلسوف دون فيلسوف ولا عالم دون عالم فى محيط الأمة من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب.

وبذلك كانت الفلسفة العربية فلسفة مشتركة، وبالمثل كان العلم العربى علمًا مشتركًا، بحيث يحسّ العالم العربى إحساسًا قويًا بأنه حلقة فى سلسلة متصلة، وهى سلسلة كما تصله بأسلافه تصله بمعاصريه، فإذا هو يقرأ لهم ما يؤلفونه، ومن أغرب الأشياء أن كانت الكتب تنقل فى تلك الحقب الماضية بسرعة قد لا نتصورها الآن، ويبدو أن عمل الوراقة كان واسعًا جدًا وأن الوراقين كانوا بمجرد أن يكتبوا كتابًا لعالم ينشرونه فى أوسع نطاق، وقد ساعدت على ذلك الرحلة السنوية المتصلة من جميع الأقطار العربية إلى المدينتين المقدستين فى الحجاز، فكان العلماء يمرون بالوراقين ويأخذون منهم الكتب الجديدة.

وكان العلماء يتراسلون: علماء الفقه وغيرهم، وبالمثل أصحاب علوم الأوائل كما كانوا يسمونها: أصحاب الفلسفة والطب وغيرهما، وقد يرحل عالم من وطنه إلى وطن عالم آخر ليناقشه فى هذه المسألة من العلم أو تلك وليراجعه فى بعض آرائه، وربما بقى فى البلدة الجديدة فترة يناظر عالمها ويطارحه فى بعض المسائل ثم يعود إلى بلده، كما صنع ابن بطلان طبيب بغداد فإنه رحل منها إلى القاهرة ليلقى طبيبها على بن رضوان، وكانت قد كثرت المراسلات والمحاورات بينهما فى بعض مسائل طبية وفلسفية. ونزل ابن بطلان مصر لهذه الغاية سنة ٤٤١ للهجرة ومكث بها ثلاث سنوات يناقش ابن رضوان فى بعض الأمراض والأدواء. ولعل فى ذلك دليلًا واضحًا على ما نقول من أن لغة الطب كعلم من العلوم العربية كانت واحدة، وبالمثل كانت مصطلحاته وإلا ما استطاع هذان الطبيبان: البغدادى والمصرى التفاهم، ولو أن ما ثقفه أحدهما عن علم الطب وتراثه كان مختلفًا فى لغته العلمية ومصطلحاته عما ثقفه الآخر ما اجتمعا ولا التقيا ولا تراسلا ولا اشتركا فى مناظرة طبية. وهذا نفسه يلاحظ فيمن كانوا يرحلون عن بلدانهم رحيلًا نهائيًا إلى بلدان أخرى ويستقرون بها، ونقصد العلماء من أمثال ابن الهيثم عالم الطبيعة المشهور فإنه هاجر من بلدته البصرة إلى القاهرة وأقام بها إلى وفاته يفيد منه الطلاب والعلماء والمتفلسفة بلغة الفلسفة والعلم التى كانت قد أصبحت لغة مشتركة بين الأقطار العربية. وبعد نحو قرنين من هجرته

هاجر إلى القاهرة ابن البيطار المالقى الأندلسى، وقد جعله سلطانها الكامل رئيسًا على جميع العشّابين بمصر، وطبيعى أن كانت لغته العلمية نفس لغتهم، وهو يعد أهم صيادلة العالم العربى. وهكذا يضاف اسمه وتضاف شهرته إلى العالم العربى لا إلى موطنه القديم الأندلسى ولا إلى موطنه الحديث مصر، وكأن العالم فى أى بلد عربى لم يكن عالمًا لبلده فحسب، بل كان عالمًا للأمة العربية جميعها، فعلمه لجميع بلدانها لا فرق بين بلد وبلد.

ولم يهيئ ذلك لوحدة فى التراث العلمى فحسب، بل هيأ لنهضة علمية كبيرة، إذ تعاونت عقول كثيرة على الرقى بكل علم، بحيث كان علماؤنا يشعرون بأنهم علماء عالم واحد تعددت أقطاره، ولكل قطر دولته السياسية. أما فى العلم فكانوا جميعًا يشعرون بأنهم علماء قطر واحد، بل علماء مؤسسة علمية واحدة تمتد أطنابها حتى تشمل الوطن العربى جميعه. ويدل على ذلك أوضح الدلالة أن أسلافنا حين ترجموا لعلمائهم المختصين بعلوم الأوائل ولفلاسفتهم لم يخصوا علماء أى بلدة وفلاسفتها بكتاب خاص تنفرد به، بل جمعوا علماء كل البلدان العربية وفلاسفتها فى كتاب واحد اعتقادًا منهم بأنهم مشتركون فى تراث واحد وأن وحدة علمية جامعة تضمهم لا فرق بين إيرانى وعراقى وشامى ومصرى ومغربى وأندلسى، فهم جميعًا علماء عالم واحد وتراث علمى واحد.

٤

ومما يوضح هذه الوحدة فى التراث العلمى العربى ما أشرنا إليه فى حديثنا عن المذاهب الفقهية وعلوم الأوائل من كتب التراجم، فقد ترجم الأسلاف لكل أصحاب مذهب فقهى على حدة، وجمعوا أصحاب علوم الأوائل معًا – كما ذكرنا آنفا – فى كتب خاصة بهم، وأفردوا كتبًا لتراجم المفسرين والقراء والمحدثين أو الحفاظ للحديث النبوى والنحاة. فكل فئة علمية أفردوها أو خصّوها بكتب تترجم لأصحابها دون ملاحظة بلدانهم وأعصارهم، لا فرق بين علماء بلد وبلد

ولا بين علماء عصر فى هذا العلم أو ذاك. وتجرد قوم لتأليف كتب تراجم عامة مثل معجم الأدباء لياقوت ووفيات الأعيان لابن خلكان وفوات الوفيات لابن شاكر والوافى بالوفيات للصفدى، وفى هذه الكتب تساق تراجم العلماء والأدباء من كل صنف، ويساق معها تاريخ دقيق لكل عالم أو شاعر أو كاتب دون نظر إلى بلده أو زمنه. وإنما دفع هؤلاء المؤرخين إلى ذلك شعورهم العميق بأن أصحاب هذه التراجم جميعًا شركاء فى تراث واحد، ليكن علمًا دينيًا أو لغويًا أو نحويًا أو بلاغيًا، أو ليكن شعرًا أو نثرًا. فجميعه تراث واحد، وهم لذلك يترجمون لهم أبجديًا واحدًا بعد آخر، متنقلين مثلًا من لغوى إلى محدث إلى شاعر إلى فقيه دون ملاحظة أى ترتيب زمانى أو مكانى. وسار فى نفس المنهج والاتجاه من جمعوا تراجم القرون المتأخرة من الثامن الهجرى إلى الثانى عشر، فلكل قرن من هذه القرون كتابه الخاص بعلمائه من كل نوع وأدبائه من كل لون، وهم مجموعون من العالم العربى جميعه من شرقيه إلى غربيه دون أى استثناء لبلد أولعالم أولشاعر أولكاتب، إذ هم جميعًا حَملة العلم والأدب فى الوطن العربى جميعه، وينبغى أن يكون لكل منهم مكانه فى الكتاب، وعادة يكون الكتاب كبيرًا فى مجلدات.

وهو شىء يعز على الفهم تبين طريقة استيفاء ذلك واستقصائه، إذ نجد مثلًا ابن حجر فى كتابه «الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة» لا يكاد يترك عالمًا بارعًا ولا أديبًا نابهًا فى العالم العربى إلا ويترجم له فى كتابه بحيث يستطيع أن يستخرج منه الباحث فى الحركة العلمية أثناء القرن الثامن الهجرى لأى قطر عربى من الأقطار كالأندلس، صورة هذه الحركة فيه وأهم أعلامها فى مختلف العلوم، وبالمثل يستطيع الباحث فى الحركة الأدبية بنفس القرن أن يرسم منه صورتها وبالمثل أهم الشعراء والكتاب فى أى بلد من البلدان العربية كالعراق أو الشام. وهذا نفسه يقال عن كتاب الضوء اللامع الذى ترجم فيه السخاوى لعلماء القرن التاسع وأدبائه. وبالمثل الكتب التى ترجمت لمن عاشوا فى القرون التالية من العلماء والأدباء، ونعجب كيف استطاع هؤلاء المؤرخون أن يتعرفوا على جميع أدباء العالم العربى وعلمائه فى القرون التى اهتموا بها، وكأنما كانت هناك صلات

وعلاقات تربط العالم العربى بعضه ببعض فى تلك الأزمنة لا نستطيع أن نفهمها بسهولة، لأننا لو حاولنا الآن نفس المحاولة فى القرن الثالث عشر الهجرى أو فى القرن الرابع عشر وأردنا أن نجمع تراجم العلماء والأدباء فى كل قطر عربى لعجزنا عن ذلك أو لاتضح لنا غير قليل من العجز والقصور. ومن المؤكد أن هذه العلاقات والصلات السالفة لم تكن إلا شيئًا واحدًا هو وحدة التراث العربى التى وصلت البلدان العربية بعضها ببعض صلة وثقى، فإذا العالم أو الأديب فى بلدة عربية معروفًا معرفة تامة فى الوطن العربى جميعه.

ومما يدل بوضوح على هذه الوحدة فى التراث كتب التاريخ العام، فإنها ظلت طوال الأزمنة السابقة تؤرِّخ للعالم العربى جميعه لا تترك دولة ولا إمارة دون أن تعرِّف بها وتقف عند أحداثها مرارًا. ونجدها تذكر – فى كل سنة على مدار السنين – أعلام العلماء والأدباء المتوفين بها فى البلدان العربية من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب. وقد يكون الكتاب خاصًّا بتاريخ بلدة معينة مثل كتاب «النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة» وهو فى ستة عشر مجلدا، وهو خاص بمصر كما يوضح ذلك عنوانه، ونجده لا يكتفى بالتاريخ سنويًّا لأحداث مصر، بل يضيف إلى تلك الأحداث دائمًا أحداث جميع البلدان العربية ودولها وإماراتها مع ذكره فى كل سنةٍ يؤرخ لها من توفِّى فيها من نابهى الأدباء والعلماء فى العالم العربى جميعه مترجمًا لهم ترجمات موجزة دقيقة. وبذلك يحمل تاريخ القطر العربى – كمصر – فى أطوائه تاريخ جميع الأقطار العربية وتاريخ من كان بها من صفوة الأدباء والعلماء. وكل ذلك لما استقر فى نفوس الأسلاف من وحدة التراث العلمى والأدبى فى العالم العربى الكبير وأن أقطاره وإن انفصلت سياسيًّا فإنها لا تنفصل روحيًّا ولا ثقافيًّا ولا علميًّا ولا أدبيًّا، شأنها فى ذلك شأن خلجان تنتشر على شاطئ بحر كبير، تبدو فى الظاهر منفصلة، بينما هى متواصلة تواصلًا مستمرا، إذ تمدها جميعًا مياه واحدة على نحو ما كان يمد أقطار العالم العربى –ولا يزال يمدها إلى اليوم– تراث واحد.

وحدة التراث الأدبي

١

أمتنا العربية ذات تراث أدبي واحد يعبر عن مشاعرها وخواطرها وقلوبها وعقولها فى جميع جوانب حياتها الروحية والوجدانية والعقلية والاجتماعية، وهى وحدة كفل القرآن الكريم لها خلودها واستمرارها حيَّةً نَضِرة على تعاقب الأزمنة بما أتاح لها من بلاغة معجزة لم تتح للغة من اللغات، بلاغة تروع الأسماع روعة شديدة وتأخذ بمجامع القلوب. وقد أخذت اللغة العربية –مع الفتوح الإسلامية– تتجاوز الجزيرة إلى البلدان المفتوحة، وإذا هى تكتسح ببلاغتها وبيانها الساحر وبقرآنها الباهر لغات كل تلك البلدان، وكأنها لم تكتف–منذ أوّل الأمر – بما ملك العرب من أرض، إذ حاولت أن تسيطر على الألسنة، بل لقد أخذت تسيطر على القلوب، فإن أهل تلك البلدان راعهم القرآن بشريعته السمحة القائمة على العدل والمساواة دون تمييز بين عنصر وعنصر أو بين قوم وقوم. وسرعان ما أخذوا يدخلون فى دين الله أفواجا، وكان طبيعيًّا أن يؤدّوا فريضة الصلاة وأن يتلوا فيها شيئاً من آى الذكرِ الحكيم، ودعاهم ذلك إلى أن يعرفوا لغته وأن يكبُّوا على حفظ بعضِ سوره مرتِّلين لها مستجيبين إلى دعوة الله المسلمين لترتِيله فى مثل قوله: ﴿ورَتِّل القرآن ترتيلا﴾ وقد أخذ كبيرهم وصغيرهم يرتلانه حتى من سكن منهم الصحارى البعيدة ورءوس الجبال الشاهقة، مما جعلهم ينطبعون سريعاً بطوابعه اللغوية البيانية.

ولم تكبّ جماهير البلدان الإسلامية المفتوحة على تلاوته فحسب، فقد أخذت تكبُّ على حفظه، وقامَ على تحفيظهم مئات من حَفظَته وقرّائه فى كل بلد إسلامى، فإذا المسلمون يُدَوُّونَ به – دوىَّ النحل – فى كل بقعة من بقاع الأرض الإسلامية من أواسط آسيا إلى المحيط الأطلسى. ولم يكتف القرآن الكريم بأن

يملك من المسلمين فى هذه البقاع المترامية الأطراف عقائدهم وقلوبهم فحسب، فقد حاول أيضا أن يملك ألسنتهم، فإذا هم يصبحون عربًا ينطقون العربية، ويتخذونها لسانًا لهم لا فى الصلاة وشعائر الإسلام فحسب، بل أيضا فى حياتهم العاملة، ويَشْرَكهم فى ذلك من بقى من أهل بلدانهم على دينه، بحيث أصبحت البلدان المفتوحة جميعًا عربية لغةً ولسانًا.

ومعروف أن سكان تلك البلدان كانوا يتكلمون لغات مختلفة، فقد كان الفرس يتكلمون لغتهم الفارسية، وكان سكان العراق يتكلمون النبطية والآرامية، وكان سكان الشام يتكلمون الآرامية واليونانية، ويتكلم أهل مصر القبطية واليونانية، بينما كانت تتكلم شواطئ إفريقيا وإسبانيا اللاتينية، فكل تلك اللغات زايلت ألسنة هؤلاء السكان، وحلّت محلّها العربية، وبذلك تحوّلوا عرباً، وقد أقبلوا إقبالا منقطع النظير على العربية يتعلمونها ويستوعبون أصولها وقواعدها ومقوماتها وأوضاع التعبير فيها، مهملين لغاتهم مهما غنيت بآداب وعلوم وحضارات، شاعرين بأن لغة القرآن لا تدانيها لغة فى بيانها وبلاغتها، وكل ذلك بفضله فهو الذى نشر العربية وهو الذى حفظها وصانها من الضياع والفناء إلى اليوم، إذ جعلها لغةً حيّة باقية خالدة.

ولم يمنح القرآن الكريم العربية هذا الخلود والانتشار فى العالم فحسب، بل منحها أيضاً مرونةً هائلة فى التعبير عن شريعته الإلٰهية وأركانها من الإيمان والعقيدة ومثاليتها الخلقية الرفيعة وقيمها الروحية والعقلية والاجتماعية والإنسانية، مما كتب فيه علماء الكلام وفقهاء الشريعة المجلدات الضخام. وعادة يتحدث مؤرخو الأدب العربى عن ألفاظ نقلها الذكر الحكيم من معانيها اللغوية إلى معانيه الشرعية الاصطلاحية مثل الصلاة والصيام والزكاة والوضوء والركوع والسجود والتيمم. وفى الحق أن مضامين القرآن الكريم ومعانيه تعدّ بدءاً جديدا لا عهد للعربية به، وقد وسّع طاقتها لا لتحمل تعاليم الدين الحنيف وعلوم الشريعة فحسب، بل أيضا لتحمل العلوم عامة، بحيث أصبحت سريعًا لغةً علمية بأدق معنىً للغة العلمية المحكمة.

وبجانب ما منح القرآن الكريم العربية من مرونة واسعة فى ألفاظها لتصبح أداة طيّعة فيما بعد للعلوم منحها أيضا صفات وخصائص جمالية ببلاغته المعجزة، مما يجعل كل مستمع لبعض آيه يشعر بمتاع هنيء لا يماثله ولا يدانيه متاع، وكأنما يَفْصل هذا المتاع من حَبّات القلوب فى لغة رصينة عذبة ناصعة صافية ليس فيها لفظة غريبة ولا كلمة وعرة، وكأنما هى دُرَرٌ وجواهر منظومة. ويتضح ذلك أقوى اتضاح حين نقرن سورة من سوره القصيرة إلى أشعار قبيلة هذيل التى كانت تنزل بجوار مكة، إذ نجد فى تلك الأشعار ألفاظاً جافية مبعدة فى الغرابة، حوشية متوعرة متعمقة فى التوعر، بينما فى السورة القصيرة نجد العذوبة والسلاسة والصفاء والشفافية، مما يلذّ الألسنة حين نطقه والآذان حين الإنصات إليه، كما يلذ القلوب والأذهان. وقد ظلّ القرآن يغذى العربية على توالى العصور برحيقه الصافى، وكلُّ عصر ينهل منه ما يجعل العربية فيه تُونِع وتونق من جيل إلى جيل بفضل ما حمَّلها القرآن الكريم من خصائصه الجمالية. وتروع أبا الريحان البيرونى أكبر علماء إيران فى القرن الخامس الهجرى بلاغتها التى سالت ينابيعها فى اللغة العلمية فيصيح: – شاهدًا شهادة حق – «إلى لسان العرب نُقلت العلوم فى أقطار العالم، فازدانت وحلت إلى الأفئدة، وسرت محاسن اللغة منها فى الشرايين والأوردة، والهَجْوُ بالعربية أحبّ إلىّ من المدح بالفارسية، ويعرف مصداق قولى من تأمل كتاب علم قد نقل من العربية إلى الفارسية فسيرى أنه قد ذهب رونقه وكَسَفَ باله، واسودَّ وجهه».

٢

وعلى هذا النحو أتاح القرآن الكريم للفصحى خصائص جمالية خلدت فيها بخلودها الذى ظل على توالى الأزمان يحميه. وبذلك ثبت فى التراث الأدبى أوّل مقوّم أساسى من مقومات وحدته، وهو الفصحى المعربة الناصعة المونقة الجميلة أو ذات الخصائص الجمالية البديعة. ويتفرع التراث الأدبى فرعين كبيرين. فرع الشعر وفرع النثر، وقد ظل فرع الشعر يحتفظ إلى اليوم بطائفة من مقوماته

الموسيقية والتصويرية، وأيضا الموضوعية. ومع احتفاظه بهذه المتومات كان يفسح دائما للتطور والتأثر بالعصر وحضارته وثقافته، وأوّل عصر نقف عنده العصر الإسلامي، وفيه احتفظ الشعراء الإسلاميون بموضوعات الشعر الجاهلى من مديح وهجاء وحماسة ورثاء وغزل ووصف للطبيعة البدوية، وأخذوا يفسحون للصفات الدينية، فهم يسبغونها على ممدوحيهم ويخلعونها عن مهجويهم، ونظموا أشعاراً زاهدة فى حطام الدنيا ومتاعها الزائل. وتطور الغزل بتطور حياتهم، فظهر فيه ضرب من الغزل الوجدانى الصادق الزاخر بالألم والأسى والآخر المترف الذى استحال إلى أغان شعبية بتأثير الحياة الحضارية الجديدة.

وحتى الهجاء البدوى القديم استحال - بتأثير المناظرات الكثيرة فى حقائق الأشياء دينية وغير دينية - على لسان جرير والفرزدق التميميين إلى مناظرات فى حقائق تميم وقيس ومناقبها الحربية وغير الحربية. ويقف الفرزدق فى صف قبيلته تميم مدافعاً، أما جرير فلا يقف فى صف قبيلته، إنما يقف فى صف قيس محامياً مناضلاً، وكل منهما يقرع حجة صاحبه بالحجة الدامغة ويحاول أن ينقضها نقضا. ولذلك سميت نقائض، وقد دفع إليها فى البصرة الفراغُ الهائل الذى احتاجت القبائل العربية إلى قطعه أو سَدِّه حين استقرت فى تلك المدينة وكفتْها الدولة الأموية حاجاتها من الرواتب و الأرزاق، فلم تعرف كيف تقطع أوقات فراغها، وإذا جرير و الفرزدق يلبِّيان تلك الحاجة اليومية المتجددة بتحويلهما فنّ الهجاء القديم إلى مناظرات، يسليانهم بها فى سوق المِرْبَد الذى تحول جانب منه إلى ما يشبه مسرحا أو ملعبا كبيرا، يختلف إليه الشاعران ويختلف معهما الجمهور وكلما رأى سهماً مصميا من سهام الهجاء يرمى به أحدُ الشاعرين زميله صفَّر وصفَّق واستدَّ التصفيق والصفير.

وقد تحول وصف الطبيعة البدوية أو الصحراوية عند ذى الرمّة - بتأثير دعوة القرآن الكريم الواسعة إلى التأمل فى الكون - إلى الربط الوثيق بين وحدات الطبيعة فى السماء والأرض والبر والبحر، فالظباء فى الفلوات كأنها نجوم فى السماء بل كأنها ودع وأصداف فى الماء، فلا فارق بين بر وبحر ولا بين أرض وسماء، وهو إحساس عميق شامل بالكون، إحساس تتقارب فيه صور الأشياء

وتكاد تتحد، كما تتقارب المسافات وتكاد تنمحي، مما يُحيل ديوانه فى كثير من جوانبه إلى حُلْم شعرى يبهج النفس بهجة رائعة. وبثَّ اللغويون فى البصرة – لحاجتهم إلى التعمق فى البحوث اللغوية – إحساساً بالتعمق فى ألفاظ اللغة الغريبة وشواردها الوحشية الآبدة، وأكبر شاعر أمدَّهم بما يحتاجون إليه من تلك الشوارد والغرائب والأوابد رؤبة بن العجاج، وكانت له سليقة عربية خصبة أقوى ما يكون الخصب، فمضى بها يَنْحت للغويين ألفاظا واشتقاقات لا تكاد تحصى، وتارة يحرِّف فى حروف الكلمة، وتارة يحرف فى حركاتها بحيث أصبحت أراجيزه أشبه بمتون لغوية، ولعلنا لا نُبْعد إذا قلنا إنها أقدم صورة من صور الشعر التعليمى فى العربية. وكل هذه التطورات والتحولات والتجددات التى حدثت للشعر العربى وموضوعاته فى العصر الإسلامى ظل هذا الشعر معها يحتفظ بمقوماته الموسيقية التى ورثها عن العصر الجاهلى، وكثرت فى الغزل الأوزان الخفيفة والمجزوءة، غير أنها – فى جملتها – تُرَدّ إلى الأوزان الجاهلية الموروثة. وقد ظل الشعر يحتفظ أيضا بكثير من صوره وأخيلته البدوية القديمة، بل لقد غلبت عليه فى بعض جوانبه – على الأقل – غلبة شديدة.

وإذا انتقلنا إلى العصر العباسى الأوّل عصر إتقان الأعاجم للعربية وتمثّلهم الدقيق لمقومات الشعر وجدنا الشعراء عامة أعاجم وعرباً يتمسكون بها تمسكا شديدًا، فهم يحافظون على لغة الشعر المعربة وخصائصها الجمالية محاولين استغلال هذه الخصائص إلى أبعد حد، بحيث تجرى أشعارهم على الألسنة سلسة كالماء العذب، فلا خشونة فيها ولا غرابة، بل دائماً رصانة ونصاعة وصفاء ورونق، وحينا تُشاد القصيدة وكأنها بناء سامق فخم، وتارة تنظم خفيفة سهلة تكاد تطير عن الشفاه حين النطق بها طيرانا، وما إن نأخذ فى إنشاد هذه أو تلك حتى نحسّ جمال وقعها فى أسماعنا وتأثيرها البالغ فى قلوبنا وأفئدتنا. ويحتفظ الشعر مع ذلك بأوزانه الموسيقية التقليدية وما تزخر به من أنغام رائعة، وكأنما كانت هذه الأنغام تؤثر فى أعصاب الشعراء بقوى سحرية خفية فلم يستطيعوا عنها انفكاكا ولا منها انفلاتا، إلا ما حاولوا من كثرة التجزئة فيها، وهى من

ميراثها القديم، ونفذوا إلى أوزان جديدة هى المجتث والمقتضب والمضارع والمتدارك، وهى أوزان تتفرع من الأوزان القديمة وترتد إليها، كما ترتد تجديداتهم فى القافية وما استحدثوه من مخمسات وأشعار دورية، إذ لا تزال جميعها تعتمد على القافية المكررة وإن لم يتسع تكرارها أحيانًا. وبذلك ظل نغم القصيدة العربية التقليدية يندلع بقوة فى القصيدة العباسية نافذًا إلى أعمق الأعماق من وجدانات الشعراء وقلوبهم بذبذباته ورناته المنتظمة، وظلت الصور والأخيلة والمعانى البدوية القديمة ماثلة فى أذهان هؤلاء الشعراء العباسيين الذين نُقلت إليهم الثقافات الأجنبية من هندية وفارسية ويونانية ورقيت عقولهم ضروباً مختلفة من الرقى وتحضروا وأمعنوا فى التحضر، ومع ذلك كله ظلوا يحتفظون للعربية بدقائقها التعبيرية والجمالية وللشعر بموسيقاه وما تحمل من رنات وإيقاعات بديعة وبأخيلته وصوره ومعانيه القديمة مع استغلالهم فى معانيهم للتلقيح والتوليد ومع إدخالهم بعض الصور والمجازات مما لا ينبوعن الذوق العربى ولا يجافى البراعات والابداعات العربية.

وبذلك كله ظلت للشعر العربى فى العصر العباسى مقوماته القديمة، حتى بين الزنادقة من أمثال بشار الشعوبى عدوّ الإسلام والعروبة، إذ نراه يستوعب تقاليده وخصائصه الجمالية أدق استيعاب وما يزال مكبًا عليها أعواما حتى يقف على أسرارها ودقائقها متمثلًا لها، متعمقا فيها حريصاً أشد الحرص على التعمق والتمثل، ويستظهرها أروع استظهار حين تتفتح موهبته الشعرية، حتى ليقول ابن المعتز فيه «كان شعره أنقى من الراحة، وأصفى من الزجاجة، وأسلس على اللسان من الماء العذب». ونعجب أن يستطيل بشار على العرب ودينهم الحنيف وأن يقهره شعرهم وينتصر نصراً مؤزرًا على شياطينه، ويسخره ليكون أداةً مذللة من أدواته وأحد شعرائه البارعين، وما ذلك إلا بسبب عظم شخصية الشعر العربى، تلك الشخصية التى يستعصى شيء من مقوماتها التقليدية الراسخة على الفناء أو الانمحاء، بل يظل الماضى الفنّى فيها ماثلا فى الحاضر دون أن تتقطع بينهما الأوصال، بل لعل الماضى يعود ليعيش فى الحاضر معيشة أكثر خصباً. وهل

من ريب فى أن اللغويين والنقاد فى العصر العباسى الأوّل استطاعوا أن يعرضوا الشعر العربى القديم ومقوماته على الشباب فى صور أكثر دقة وتفصيلاً من الصور التى كان يتمثلها الشباب العربى فى القديم، وبذلك كانوا من عوامل ترسيخ هذه الصور فى نفوس الشباب العباسى حتى بين من ألحدوا منهم فى العروبة والدين.

على كل حال ظلت مقومات الشعر العربى مزدهرة طوال العصر العباسى الأوّل، وستظل تزدهر فى العصور التالية، وخطأ ما يقال من أن بعض العباسيين الأوّلين من الشعراء ثاروا على عنصر من عناصر هذه المقومات، على نحو ما يقال عن أبى نواس من أنه ثار على عنصر الأطلال الذى كانت تُفْتتح به بعض القصائد منذ الجاهلية، وأن ثورته تلك كانت ثورة شعوبية ضد العروبة وكل يتصل بالعروبة من أطلال وغير أطلال، وهى – فى واقعها – كانت ثورة شاعر ماجن أسرف على نفسه فى اللذات، فكان يدعو فى ضجيج وعجيج وصياح إلى نبذ الحديث عن الأطلال وما يتصل بها من نسيب إلى الحديث عن الخمر التى تستولى على فؤاده وفؤاد أمثاله من المجان. ولم يستجب له أحد من معاصريه، لما تصوِّر الأطلال من حنين لا تجف ينابيعه أبدًا من نفوس العرب فى كل زمان ومكان، بل إن أبا نواس نفسه لم يستجب إلى دعوته فى افتتاح كثير من قصائده، إذ افتتحها بالحنين إلى الأطلال الداثرة من ملاعب صباه وشبابه، وكأنما أرادت الأطلال أن تثأر لنفسها منه ومن دعوته وثورته الماجنة، فإذا هى تُجْرى على لسانه بيتًا من أطرف أبياتها وأروعها إذ يقول مخاطبا طللا:

يا دارُ ما فعلت بك الأيامُ ضامتْك والأيامُ ليس تُضامُ

وأنت – حتى اليوم – لا تجد فى البلدان العربية من لا يعرف أبا نواس ومن عاشوا قبله وبعده من شعراء العربية العظام، حتى المجان منهم بل حتى الزنادقة لسبب طبيعى، وهو أنهم شعراء أمة واحدة وعالم واحد وتراث أدبى واحد، حتى ليصبح من الخطأ أن نقول إن هذا الشاعر من شعراء بغداد وذاك من شعراء دمشق أو القاهرة أو قرطبة، فهم جميعا شعراء أمة واحدة وأدب واحد تنمحى فيه

الفروق الإقليمية، وهل يوجد فى البلدان العربية اليوم من لا يحفظ أسماء الشعراء النابهين على مدار الأزمنة السابقة من أمثال امرئ القيس فى الجاهلية وحسان بن ثابت فى صدر الإسلام وجرير والفرزدق فى العصر الأموى وأبى تمام والبحترى وابن الرومى فى العصر العباسى، ولا يحفظ أسماءهم فحسب، بل يحفظ بعض أشعارهم، وقد ظلت حَيَّة عبر العصور المتفاوتة لأنها تحمل نفس الطوابع والمقومات الجمالية للشعر العربى، مما يتيح لها الحياة والبقاء فى كل عصر.

٣

ولعل خير شاعر احتفظ فى شعره بهذه المقومات والطوابع المتنبى الكوفى العراقى، ولذلك تبناه العالم العربى، لأنه رأى فيه المثال الحى للشعر العربى وخصائصه الجمالية والنفسية، والمتنبى لا يبارَى فى روعة شعره البيانية وما استخلصه له من جماليات العربية ومحاسنها الدِّقاق فى السبك ومتانة الصياغة والتركيز الشديد الذى يمتاز به فى وضوح مما يجعلنا نشعر دائما بقدرته البارعة على ضغط المعانى الكبيرة فى أبيات شعره، فإذا هى تصبح وكأنها القوانين دون أى خلل بالمعنى ودون أى زيادة، بل مع إحكام الأداء وإحسان الرصف والنسج بحيث يمتع السامعَ لفظُه وجرسه كما يمتع ذهنَه ولبَّه معناه ودقته وصفاؤه الذى يثلج الصدور وتلذ به العقول. ويتضح ذلك أروع اتضاح فى حكمه الكثيرة التى تحوَّل بها إلى ما يشبه مرآة نقية لكل ما يجرى فى نفوس العرب من خواطر وخوالج، مع ما يتميزون به من السمو عن الدنيات والترفع عن الصغائر والثورة على المهانة والاستشعار القوى للعزة والكرامة، حتى ليزمجر ويهدر كالرعد القاصف بمثل قوله:

عِشْ عزيزا أو مُتْ وأنت كريمٌ ... بين طَعْن القَنا وخَفْق البُنودِ
واطلب العِزّ فى لَظًى ودع الذلَّ ... ولو كان فى جِنان الخلود

وبذلك ندرك ما غاب عن دارسى المتنبى من المستشرقين الذين لم يستطيعوا تعليل محبة العرب له وشغفهم بأشعاره على مر الزمن، لأنه يفصل من أفئدتهم

وقلوبهم لا بما ذكرت فحسب، بل أيضا بما يصوّر من شجاعتهم وبطولتهم الخالدة، وإنه لِيجسّدها ملاحم مدوِّية فى وصفه لانتصارات سيف الدولة على الروم وتمزيقه لجحافلهم شر مُمَزَّق وسحقه لجيوشهم سحقاً لا يبقى ولايذر، وبتصويره لهذه الحماسة التى يضطرم أُوَارُها فى صدور العرب منذ الجاهلية بحيث تُعَدّ بحق توأم روحهم، وبما صوّر من أنفتهم وفتوتهم وعزتهم وكرامتهم وكل ما يميزهم من خصال حميدة، وبكل ذلك احتل منزلته العليا بين شعرائهم، إذ تمثّل روحهم وخصائصهم النفسية أعظم تمثل، وصاغها برنين أشعاره كأنها أناشيد حربية نسمع فيها قعقعة السلاح. وما إن نصيخ إليه وإلى حكمه حتى نشعر بقوة أنه ترْجُمان النفس العربية.

ومن أجل ذلك كله تعلق العرب بالمتنبى وامتد جناح شعره حتى شمل العالم العربى منذ حياته إلى اليوم، وبحق يقول ابن رشيق إنه «ملأ الدنيا وشغل الناس» من خراسان إلى الأندلس يروون شعره وينشدونه ويتداولونه ويحفظونه ويدرسونه ويشرحونه، ولن تجد بلداً عربيا إلا تجرّد لشعره منها شارح أو أكثر يشرحه، وممن شرحه الخطيب التبريزى والواحدى الإيرانيان وابن جنى وابن المستوفى والعكبرى العراقيون وأبوالعلاء المعرى وله عليه شرحان والمصيصى المصرى وابن الإفليلى والشنتمرى وابن سيده الأندلسيون وابن القطاع الصقلى. ووراء أولئك عشرات من الشرّاح ويظل يشرح حتى العصر الحديث عند اليازجى اللبنانى والبرقوقى المصرى. وتكثر دراساته منذ زمانه كثرة مفرطة، ونلتقى فيها بالحاتمى البغدادى والثعالبى النيسابورى وعلى بن عبدالعزيز الجرجانى وحمزة الأصفهانى وابن وكيع والعميدى المصريين، وما يزال دارسوه ونقادّه يتوالون فى كل قرن حتى نلتقى بعبد الرحمن الحضرمى والزمزمى المكى، وهم يعدّون فى العصر الحديث بالعشرات.

وكل ذلك يعنى فى وضوح وحدة التراث الشعرى من القديم إلى الحديث، وحدة مثلّها شعر المتنبى أروع تمثيل إذ يدور فى كل زمن وكل مكان وكل لسان عربى منذ حياته إلى اليوم. وهى وحدة جعلت الشعراء جميعا كما يتجهون فى صَلاتهم وجهة واحدة كذلك يتجهون فى شعرهم وجهة واحدة نحو خصائصه

التراثية المشتركة، ونقصد خصائصة الجمالية التى استظهرها العباسيون استظهاراً رائعا، فأينما ولّيت وجهك شرقاً أو غرباً وجدت نفس الخصائص البلاغية والنفسية ووجدت نفس الروح العربية بكل ما اندلع فيها من حماسة وخصال كريمة، ولنقف قليلاً عند الأندلس أبعد البلاد العربية غرباً فإننا نجد شعرها يصاغ على شاكلة الشعر المشرقى فى بغداد وغير بغداد، ونضرب مثلاً بديوان المتنبى فإنه نُقل فى حياته إلى الأندلس، نقله ابن الأشجّ الذى لقيه فى الفسطاط عام ٣٤٦ للهجرة، وبمجرد أن رُوِىَ هناك وتناشده شباب الشعراء نشأ على غراره فى حياته ابن هانئ الأندلسى المتوفى بعده بنحو ثمانى سنوات وكانوا يسمونه هناك متنبى المغرب، لما لاحظوا من احتذائه على قصائده فى كثير من أشعاره.

وإذا تقدمنا بعد ابن هانئ إلى القرن الخامس الهجرى لقينا أكبر شعراء الأندلس فى وصف الطبيعة: ابن خفاجة يعلن بصراحة فى مقدمة ديوانه أنه ينهج فى أشعاره نهج الشريف الرضى ومهيار وعبد المحسن الصورى الشامى، وكان ينهج نهج عبد المحسن فى مزجه عناصر الطبيعة بالغزل، كما كان ينهج طريقة مهيار والشريف الرضى فى ترداد العناصر الحجازية والنجدية والبدوية. وكان يتأثر المتنبى فى مزجه الغزل بالحماسة كما كان يتأثر ابن الرومى فى وصف الطبيعة، وهو يجهر بذلك مفاخرًا بأنه يستوحى المثل الشعرية للمشارقة ويستهدى بها فى نظم اشعاره. وكل شعراء الأندلس كانوا على شاكلته – ما يزالون يستلهمون شعراء المشرق فى قصائدهم، وكلنا نعجب بيتيمة ابن زيدون الفريدة:

أَضْحَى التنائى بديلا من تَدانينا ... ونابَ عن طيب لُقْيانا تجافينا

وهى آية من آيات الشعر الأندلسى فى روعة موسيقاها ولما بث فيها ابن زيدون من حنين ظامئ إلى صاحبته، حنين لا تنطفئ جذوته، وقد صاغها على نمط قصيدة البحترى:

يكاد عاذلُنا فى الحب يُغْرينا ... فما لَجاجُك فى لوم المحبِّينا

فهى التى ألهمته إرناناته ونغماته وتصوير حنينه وحُرْقَة فؤاده ولوعته. وإذا رجعنا إلى ترجمته فى كتاب الذخيرة وجدنا ابن بسام يردُّ كثيراً من أبياته إلى مثيلتها فى دواوين العباسيين وخاصة البحترىّ وأبا تمام والمتنبى وأبا العلاء، ويصنع نفس الصنيع بغيره من نابهى الشعراء الأندلسيين، محسًّا دائما أنهم يعكفون على الشعر المشرقى عكوفاً شديدا مستلهمين شعراءه ومستوحين. ويبلغ من إحساس ابن بسام بذلك أن يقول فى مقدمة كتابه المذكور آنفا الذى ترجم فيه ترجمات مستفيضة لشعراء الأندلس: «إن أهل هذا الأفق – يريد الأندلس – أبوا إلا متابعة أهل المشرق يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قَتادة حتى لو نَعَق بتلك الآفاق غُراب أو طَنَّ بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثَوْا على هذا صَنما وتلوا ذلك كتابًا محكمًا».

والمسألة كانت أوسع مما تصورها ابن بسام، لأنها لم تكن مسألة تقليد ومحاكاة للمشارقة، وإنما كانت تمسكاً بوحدة التراث الشعرى، محافظة على شخصية هذه الأمة، وحقا أنهم استحدثوا الموشحات، غير أنهم استحدثوها على هدى المسمَّطات المعروفة معدِّدين الشطر الخامس الذى كان يدور عليه المسمَّط فجعلوه أربعة شطور أو أكثر أو أقل. وكأن ما للأندلسيين فى الموشحات حقا هو كثرة تفننهمْ فيها وكثرة تنويعهم فى شطورها وقوافيها، ومع ذلك ففكرة الشطر والقافية التى تُعَدّ من المقومات الأساسية فى القصيدة العربية تحتفظ بها الموشحات وتعد من أركانها. ونفس الموشحات الأندلسية تصوِّر وحدة التراث الشعرى من وجوه، لا من وجه تمسكها بالشطور والقوافى فحسب بل أيضا من وجه موضوعاتها، فهى نفس موضوعات القصيدة العربية، ومن وجه معانيها وأخيلتها فهى دائما مشتقة من أخيلة القصيدة العربية ومعانيها، وكذلك من وجه صياغتها، فكأنما نثر الأندلسيون صياغة الشعر العربى واختاروا منها أنصع الصيغ وأعذبها وأرشقها، حتى لتصبح بعض الموشحات كقطع الرياض نضارة وكالماء السلسبيل سلاسة. ولا تطول الشطور كما تطول فى القصيدة التقليدية، بل كثيرا ما تَقْصُرُ ناشرة جَوًّا موسيقيًّا زاخراً بالنغم. ومعنى ذلك أن الموشحات

يحتفظ بمقومات القصيدة العربية: مقوماتها المعنوية والجمالية إلى أقصى حد؛ ولذلك قبلها الذوق العربى، بل أُعْجِب بها، فإذا هى تنتشر فى جميع البلدان العربية، وإذا هى تندمج فى وحدة التراث الشعرى العربى. وتشتد الحاجة إلى وضع عروض لها كما وضع الخليل بن أحمد عروض الشعر العربى. ويتجرد لذلك ابن سناء الملك المصرى شاعر صلاح الدين، فيضع عروض الموشحات فى كتابه «دار الطراز». وفى ذلك ما يرمز بقوة إلى وحدة التراث الشعرى، فالأندلسيون يكثرون من الموشحات ويتفننون فيها على أنماط كثيرة، ولا يضع أحد منهم عروضها، إنما الذى يضعه شاعر مصرى.

وظاهرة نلتقى بها مراراً وتكراراً عند نقادنا السالفين فى كل البلدان العربية وهى كثرة ما يسجلونه فى كتبهم على الشعراء من السرقات الشعرية، وقديما ذهبت إلى أنه ينبغى أن تنحَّى كلمة السرقات عن هذا الموضوع وأن يوضع مكانها التحوير الفنى الذى يقوم على الاستمداد من معانى الشعراء السالفين وأخيلتهم والتحوير فيها على هيئات شتى تروع وتروق. وهى صورة قوية من صور الوحدة فى تراثنا الشعرى، فهو تراث ماض حاضر مستقبل، تراث يبتدئه الشعراء الأوّلون ويحوِّر فيه الشعراء التالون بفكرهم الطريف وخيالهم العميق، ويستمر ليحور فيه شعراء الغد كل حسب ملكته وحسب موهبته. وظل ذلك قائماً فى تراثنا الشعرى من زهير الجاهلى الذى كان يستلهم أبيات أستاذه أوس بن حجّر فى بعض ما نظمه إلى المتنبى وما كان يستلهمه من شعر أبى تمام وابن الرومى بل إلى البارودى وما كان يستلهمه من معانى الشعراء الماضين وخواطرهم وأخيلتهم. وتسند هذه الظاهرةَ ظاهرةُ المعارضات، فالشاعر يعجب بقصيدة لشاعر من أسلافه، فما يزال يحاول احتذاءها ومحاكاتها، كى يبرهن على أنه لا يقل براعة عن هذا الشاعر من أسلافه، أو ذاك. وقد اشتهر فى العصر الحديث البارودى بمعارضاته البارعة لأبى نواس وأبى فراس وأضرابهما مبرهنا بقوّة على أنه ردَّ للشعر العربى أصالته وخصائصه الجمالية، وكان فارساً ووطنيا ثائراً فبث فيه حماسة متأججة. وخلفه شوقى يتمثل بقوّة – عن طريق قراءاته

المتصلة للشعراء العباسيين ومعارضته لهم - الخصائصَ الجمالية والنفسية للشعر العربى أروع تمثل، مما جعل له فى البلاد العربية جميعاً مكانا عليًّا.

وكل ما قدمت معناه أن وحدة ظلّت تعمّ فى تراثنا الشعرى ولا نزال نراها ماثلة تحت أعيننا فى الشعر العربى المعاصر، حتى عند أصحاب النزعة الجديدة نزعة الشعر الحر، وخاصة عند من أكبَّ منهم فى مستهل حياته الشعرية على القراءة فى التراث الشعرى وتذوّق خصائصه الجمالية، إذ لا يزال يحتفظ فى شعره بوميض من تلك الخصائص فى صياغته وموسيقاه.

٤

وهذه الوحدة التى رأيناها تعم فى تراثنا الشعرى عمّت - ولا تزال - فى الفرع الثانى للأدب، فرع النثر، ويضئ القرآن الكريم أعلى صفحاته، وقد تحدثنا آنفا عن بلاغته المعجزة التى ظلت تغذّى العربية برحيقها الهنىء من صدر الإسلام إلى اليوم، وعلى نحو ما تغذّى الشعر من هذا الرحيق تغذّى النثر، وربما كان غذاؤه أكثر وأوسع، بل لا شك فى أنه كان أغنى وأخصب. وأول ما نقرأ فيه بعد القرآن الكريم الحديث النبوى البليغ الذى جرى به لسان الرسول صلى الله عليه وسلم أفصح العرب بيانًا بما أوتى من جوامع الكلم، يقول الجاحظ فى وصف بيانه: «لم يسمع الناس بكلام قط أعم نفعًا ولا أقصد لفظا ولا أعدل وزنًا، ولا أجمل مذهبا، ولا أكرم مطلبًا، ولا أحسن موقعًا، ولا أسهل مخرجا، ولا أفصح معنى ولا أبين فَحْوى من كلامه صلى الله عليه وسلم».

وظل الخطباء والكتّاب فى عصر الإسلام والعصر الأموى يتمثلون البيان القرآنى والنبوى ويصدرون عنها فى كتابتهم وخطابتهم. ونمضى إلى العصر العباسى الأوّل وكان المظنون فيه - وقد أخذت تترجم الثقافات الأجنبية والموالى يسهمون بالنصيب الأكبر فى الكتابة الأدبية - أن يحدث تطور هائل فى النثر فيَفْقد بعض مقوماته الجمالية فى الألفاظ والتراكيب، غير أن شخصيته العربية بمقوماتها البيانية كانت أقوى من أن يعصف بها عاصف جنسى أو ثقافى،

فلم يحدث شيء من ذلك، إذ تعهد النثر موهوبون من الكتّاب توفروا على تمثّل خصائصه الجمالية تمثّلا بارعًا، ويشيد بهم الجاحظ فى كتابه البيان والتبيين قائلا: «إنهم لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة والمعانى المنتخبة وعلى المخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد وعلى كل كلام له ماء ورونق وعلى المعانى التى إذا صارت فى الصدور عَمرتها وأصلحتها من الفساد القديم وفتحت للسان باب البلاغة ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ وأشارت إلى حسان المعانى». ويُعَدّ الجاحظ نفسه أبرع كاتب فى عصره إن لم يكن فى العصر العباسى جميعه إذ تمثل تمثلا نادرًا خصائص العربية البلاغية وأسرارها البيانية، فإذا هو يسوِّى لنفسه أسلوبًا ناصعًا شفافا يزاوج فيه بين الألفاظ المنتخبة مزاوجة اشتقها من البيان القرآنى، تضفى على أسلوبه بيانا خلّابًا بما تحمل من معادلات موسيقية فى النثر تستريح إليها الآذان والألسنة وتطمئن لها القلوب والأفئدة.

والجاحظ من خير الأمثلة التى تصوّر وحدة النثر العربى، إذ نال شهرة عريضة فى عصره، بحيث لم يعد أديبَ بغداد والعراق وحدهما، بل أصبح أيضا أديب إيران والشام ومصر والمغرب والأندلس، وقد تطاير شرر نثره –فى حياته– إلى كل هذه الأقطار، إذ أحسّ العرب فى كل مكان أن نثره يحمل الخصائص الجمالية للعربية فى صورة أو صور بلاغية بديعة، كانت –ولا تزال– مهوى قلوبهم. ويصوِّر ذلك من بعض الوجوه ما حكاه ياقوت فى معجم الأدباء من أن أندلسيا قرأ فى موطنه كتابيه: «البيان والتبيين» و «التربيع والتدوير» فرحل إلى البصرة يريد لقاءه فى بلده، وكان مما قاله للناس فى بعض حديثه: إن طالب العلم بالمشرق من ديارنا يَشْرُف عند أمرائنا بلقاء الجاحظ. وواضح من هذا الحديث أن الكتابين المذكورين للجاحظ كانا قد حُملا إلى الأندلس فى حياته وأخذ الأدباء والأمراء يقرءونهما ويطلبون المزيد من كتاباته البليغة. ومما يصور مدى انتشار روائع آثاره فى حياته بالعالم العربى ما رواه ياقوت أيضا من أن شخصا قال لأبى هِفّان: لم لا تهجو الجاحظ وقد ندَّدَ بك؟ فأجابه بقوله: «أمثلى يُخْدَعُ عن عقله، والله لو وضع رسالة فى أرنبة أنفى لما أمست إلا بالصين شهرة،

ولو قلت فيه ألف بيت لما طنَّ منها بيت فى ألف سنة».

وعلى هذا النحو كان الجاحظ البصرى أديبًا مشترَكا للعالم العربى، ومثله الكتّاب العباسيون النابهون فى عصره وقبل عصره وبعده من أمثال ابن المقفع وسهل بن هرون وأحمد بن يوسف وابن قتيبة. وللجاحظ عمل مهم عمق به وحدة التراث النثرى، وهو يتجلى بأروع صورة فى كتابه البيان والتبيين الذى عرض فيه روائع من خطابة الرسول ﷺ والخلفاء الراشدين والأمويين والعباسيين وبعض حكام العراق ومصر وخراسان وروائع أخرى من الأشعار والأمثال والسجع والرسائل. والكتاب فى أربعة أجزاء ضخام تضم أروع صور البيان العربى نثرًا وشعرًا وأمثالاً وأخبارًا ونوادر، وكل ذلك يعرضه ليتخذ منه الأدباء الناشئون أمثلتهم الرفيعة فى البلاغة، وليتذوقوا خصائصها ويقفوا على أسرارها ودقائقها، وكأنه يقدم لهم المادة البيانية لإتقان العربية البليغة. وقد وضع لهم بأدبه وروائع رسائله وآثاره المثالَ الذى يصوِّر استخلاصه لخصائص اللغة الجمالية البديعة، وكأنه بذلك أهدى أدباء العربية وناشئتها المُثلَ البلاغية القديمة وأضاف إليها مثالاً عباسيا، بل مُثُلاً من كلام الكتّاب العباسيين. وهو يضيف إلى ذلك ملاحظات شتى له ولغيره من أفذاذ الكتاب توضِّح ما استنبطوه من مقومات البيان والبلاغة. وبذلك نفهم مدى العمل الذى أدَّاه الجاحظ للعربية وللمحافظة على أوضاعها ومقوماتها الجمالية، إذ نصب أمام أعين العرب فى كل بلد مُثُلَ النثر البليغة قديمًا وفى عصره حتى يستوعبوها ويصدروا عنها فى كتاباتهم، وهو قد نهج لهم بأدبه آثارًا أدبية رائعة يجدر بهم أن يحاكوها، وقد أخذوا يحاكونها منذ عصره، يحاكيها الفلاسفة مثل الكندى وكبار الكتّاب بعده أو قل كبيرهم أبو حيان التوحيدى الذى يعنى بأسلوب الازدواج فى كتاباته معادلاً بين كل عبارة وتاليتها معادلات صوتية بديعة، مع التفريعات فى المعانى والتوليدات والمقابلات فى لغة تمتع قارئه متعة هنيئة. وأبو حيان إنما هو واحد من مئات فى العالم العربى، بل عشرات المئات هداهم الجاحظ إلى مقومات العربية، كما قلنا بالمثال وباستخلاص قواعد البيان العربى وقوانينه البلاغية. وبذلك مكّن أقوى

تمكين لوحدة التراث النثرى العربى بكتابه البيان والتبيين. وتبعه فى نفس الغرض والغاية المبرِّد فى كتابه الكامل وابن قتيبة فى كتابه أدب الكاتب وأبو على القالى فى كتابه الأمالى والنوادر، ويقول ابن خلدون فى القرن الثامن الهجرى إن هذه الكتب الأربعة هى أصول علم الأدب وأركانه، فهى الأعلام المنصوبة التى ظلت تَهْدى إلى معرفة البيان العربى من القرن الثالث الهجرى حتى القرن الثامن وما بعده من قرون إلى القرن الحاضر، مما وثّق الوحدة فى تراثنا النثرى ودعمها دعمًا محكمًا.

ومما يصور هذه الوحدة الوثيقة فى تراثنا النثرى أنه كان كلما ظهر فيه مذهب أدبى قويم فى بيئة من بيئاته شاع فى البيئات الأخرى، وكان أوّل ما ظهر فيه بعد عصر الجاحظ مذهب التصنيع، وهو مذهب يستحيل فيه النثر إلى زخارف من وشى السجع الأنيق وليس ذلك فحسب، بل لابدّ من توشية النثر وترصيعه بزخارف البديع من الجناس والطباق والأخيلة. وأستاذ هذا المذهب - غير منازَع - ابن العميد كاتب البويهيين بإيران، وكان يعنى بتقصير العبارات فى سجعه حتى يوفّر لها ما يريد من نغم سريع يرضى أذن القارئ، وإذا طالت عبارتان متجاورتان أحدث بين ألفاظهما المتقابلة معادلات ومقابلات، فإذا العبارتان الطويلتان يتكامل فيهما ضرب من العذوبة والحلاوة الموسيقية. وقد شاع هذا المذهب بين كتّاب الدواوين منذ زمن ابن العميد، فهم لا يكتبون رسالة دون سجع، وهم لا يزالون يضيفون إليه ألوان البديع ومحسناته، يشترك فى ذلك كتّاب قرطبة كما يشترك كتّاب خراسان، فمهما شرّقت أو غرّبت لقيك هذا المذهب فى رسائل الكتاب الدِّيوانية والشخصية.

ويظل هذا المذهب شائعًا فى البلاد العربية حتى عصر صلاح الدين الأيوبى فى القرن السادس الهجرى، فإذا القاضى الفاضل ينفذ من خلال مذهب التصنع الذى كان قد شاع فى النثر إلى منهج جديد فى كتابة الرسائل الأدبية يقوم على السجع ومحسنات البديع كطريقة ابن العميد، غير أنه يعمد إلى التكلف فى تلك المحسنات، فإذا هو يمعن فى الجناس وصوره المعقدة. وليس ذلك فحسب، فإنه

يضيف محسنات جديدة شديدة التعقيد مثل الاستخدام، كما يضيف التورية. وأهم من ذلك أنه يعنى بالاقتباس لآى الذكر الحكيم ولبعض الأحاديث النبوية، وهما يرسلان أنوارًا ساطعة على سطور تلك الطريقة الفاضلية الجديدة. ومنهجها يشير بذلك إلى أنه يستهدى بالخصائص والقيم الجمالية الرائعة لأساليب القرآن الكريم والحديث النبوى، وتظل أشعتهما تضىء فى تراثنا النثرى حتى العصر الحديث.

ومما يصور وحدة هذا التراث بقوّة أنه كان إذا ظهر فن نثرى جديد فى بيئة عربية لم تلبث البيئات العربية الأخرى أن تسهم فيه، وسرعان ما يصبح فنًا نثريا عربيا عاما. وخير ما يوضح ذلك فن المقامات الذى مهَّد الطريق إليه بديع الزمان الهمذانى، وحاكاه الحريرى البصرى، وقد وصل به إلى الذروة التى كانت تنتظره. ولم تلبث البيئات العربية المختلفة أن أسهمت فيه، وكان من أسرع المسهمين أبو الطاهر السرقسطى الأندلسى والزمخشرى الخوارزمى، وتوالى المسهمون فيه، وتكاثروا مثل ابن الصيقل الجزرى وابن حبيب الحلبى والسيوطى المصرى، واطَّرد ذلك إلى العصر الحديث عند الألوسى فى العراق وناصيف اليازجى فى لبنان والشيخ حسن العطار فى مصر.

وعلى نحو ما ظلّت وحدة تراثنا الشعرى بينة واضحة فى شعرنا الحديث كذلك ظلت وحدة تراثنا النثرى قائمة فى نثرنا الحديث، وهى وحدة قامت -وتقوم- دائما على الاحتفاظ بخصائصه وقيمه الجمالية التى أودعها الكتاب العزيز فى لغته، وما أشبهها بنهر كبير عذب فرات سائغ شرابه تضطرب فيه دلاء الكتّاب، فيأخذ كل كاتب بليغ منه بقدر ما تسعفه ملكته الأدبية.

وأكبر الظن أنه قد اتضح ما أردته من بيان الوحدة فى تراثنا الأدبى نثرًا وشعرًا، وأنها وحدة تقوم على علاقات وطيدة بالفصحى ومقوماتها ودقائقها الجمالية، وظلّ الكتّاب والشعراء - على مرّ العصور - يغترفون من ينبوعها الإلهى: القرآن الكريم بكل ما يتجلّى فيه من بيان باهر وبلاغة معجزة، خصَّ الله بها لغة هذه الأمة: لغة الضاد الراسخة الشامخة.

إحياء التراث العربى وتجديده
فى عصر المماليك

١

لعل عصرًا لم يظلمه الباحثون المعاصرون من عرب ومستشرقين كما ظُلم العصر الممتد من سقوط بغداد فى أيدى المغول سنة ٦٥٦ للهجرة إلى سقوط دولة المماليك المصرية الشامية فى أيدى العثمانيين سنة ٩٢٣هـ فقد سمّوه خطأ باسم العصر المغولى ونعتوه بأنه كان عصر انحطاط وضعف فى جميع شئون الحياة العقلية والأدبية، وقالوا: إن العلماء والأدباء عاشوا فيه بالقياس إلى أسلافهم معيشة التابع للمتبوع، معيشة تقليدية خامدة جامدة.

وهو حكم جائر، كُتب له أن يذيع ويشيع على الألسنة، وأن يُلْقى أستارًا صفيقة على هذا العصر تحجب حقائقه العلمية والأدبية عن أنظار الباحثين المعاصرين، بحيث لا نسمع منهم إلا كلامًا معادًا مكرَّرًا عن تعطل النهضة العربية فيه وجفاف ينابيعها الثرّة وأن الشرق العربى قُضى عليه حينئذ بالخمول وألا يحتفظ إلّا بشىء ضئيل نحيل من حضارة الأسلاف وما اتصل بها من علم وأدب. وهو كلام يلقى على عواهنه دون فحص وبحث، فهل حقًا كانت بغداد حين اكتسحها السيل المغولى حاملة لواء حضارتنا العربية وحدها، بحيث إذا قوّض المغول ما بها من تلك الحضارة العتيدة تداعت أركانها ولم تقم لها قائمة أو أن بلدانًا عربية كثيرة شاركتها فى حمل هذا اللواء منذ أجيال بعيدة، بحيث كُتب له ألا يسقط حين يصيب يدها من الشلل السياسى ما يحول بينها وبين المشاركة فى حمله ورفعه؟ الحق أن بلدانًا عربية متعددة مثل حلب ودمشق والقاهرة وقرطبة أخذت منذ القرن الرابع الهجرى تزاحم بغداد بمناكب ضخمة وأيد قوية صلبة فى رفع هذا اللواء إلى أجواز الفضاء.

ويدور الزمن دورات حتى القرن السادس الهجرى، وإذا بغداد خائرة القوى خورًا جعل الشام تستيئس من نصرتها لها فى محنتها مع الصليبيين، ويعرف نورالدين ببصيرته النافذة أن لا أمل فى استئصال جذورهم والقضاء عليهم بدون مصر، وينتدب للمهمة الخطيرة صلاح الدين الأيوبى وعمه أسد الدين، وسرعان ما تتجمع قوى القطرين الشقيقين، وتسدِّد إلى الصليبيين ضربات قاصمة تحطم جموعهم حطمًا وتهدم حصونهم هدمًا وتملأ الأرض عليهم هولا. وتظل فلول منهم ببعض الثغور، ويطردهم منها المماليك إلى البحر المتوسط وما وراءه خاسئين مدحورين. وفى هذه الأثناء يتدافع المغول المغيرون من الشرق وتسقط بغداد فى أيديهم وتغرهم الأمانى، فيتقدمون إلى الديار الشامية ويسحقهم المماليك فى عين جالوت، ويتوالى سحقهم كلما حدثتهم أنفسهم-طوال العصر-بالإلمام بالشام، سحقًا لا يكاد يبقى منهم ولا يذر.

ومن الظلم البيّن لهذا العصر الذى محقْنا فيه المغول والصليبيين ودمَّرْنا جموعهم تدميرًا أن يوصف فى ديارنا المصرية الشامية بأنه كان عصر انحطاط وإعياء فكرى وعقم شديد، لا لما رُدَّ إلينا فيه من قوانا الحربية الضارية فحسب، بل أيضًا لأننا حملنا فى قوة حينئذ أمانة الحضارة العربية، مما جعل بلادنا ملاذًا لعلماء صقلية وأدبائها منذ سقوط جزيرتهم فى أيدى النورمان، كما جعلها ملاذًا أيضًا لأدباء الأندلس وعلمائها منذ أخذت مدنهم تسقط فى قبضة الإسبان. وفى هذه الأثناء كانت النهضة العلمية الأدبية ببغداد قد أصابها غير قليل من العطل، بينما ظلت الحياة العقلية والفنية ناشطة فى ديارنا الشامية المصرية، بل لقد احتدم نشاطها واضطرم اضطرامًا، إذ أذكت مقاومتنا للصليبيين والمغول وانتصاراتنا المدوية عليهم نارنا الفكرية وأمدّتها بحطب علمى وأدبى جزل دفعها إلى التوهج توهجًا قويًّا. ومن أجل ذلك نرى ألا توضع سنة ٦٥٦ للهجرة وما حدث فيها من اكتساح المغول لبغداد حدًّا فاصلًا بين عصرين مختلفين فى ديارنا الشامية والمصرية، فقد أخذت تلك الديار منذ القرن السادس الهجرى تتآزر تآزرًا عظيمًا لا فى الميدان الحربى ونضال أعدائها أقوى نضال وأمجده فحسب، بل أيضًا فى

الميدان العلمى والأدبى، إذ دفعت صلاح الدين وآل بيته إلى العناية البالغة بتأسيس مدارس العلم والمعرفة. وفى نفس الاتجاه دفعت سلاطين المماليك فى هذا العصر الذى نتحدث عنه، بحيث لم تكد تخلو مدينة بل قرية كبيرة فيه من مدرسة ترسل الشرر العلمى والأدبى إلى كل ما يحيط بها، مما هيّأ للديار المصرية الشامية نهضة ثقافية محققة، وقد مضت تضم إلى صدورها فى إعزاز كثيرين من علماء الأقطار العربية وأدبائها الذين وفدوا عليها فى القرنين السابع والثامن الهجريين وفُتنوا فتنة شديدة بنهضتها، فنزلوها وقطعوا صلتهم ببلدانهم وأوطانهم الأصلية، نذكر من أعلامهم على سبيل المثال ابن البيطار المالكى الأندلسى نزيل القاهرة، وهو أعظم الصيادلة قبل العصر الحديث، كما نذكر ابن مالك الطائى الجيانى نزيل دمشق، إمام النحو المشهور، وابن سعيد الغرناطى المؤرخ الأدبى نزيل القاهرة وحلب، وابن خلدون التونسى مؤسس علم الاجتماع الذى اتخذ القاهرة دارًا له، ومثله ابن منظور اللغوى الإفريقى. وبذلك كانت تنتظم فى هذا العصر بين أبناء القطرين: المصرى والشامى وأبناء الأقطار العربية الأخرى دورة علمية وأدبية أشبه ما تكون بالدورة الدموية.

ولم يحدث فى أثناء هذه الدورة الحية الرائعة أن توقفت نهضتنا العلمية والأدبية أو أعقمت وأجدبت، أو انحدرت - كما يقال - فى هوّة من الانحطاط والإعياء، إنما الذى حدث أن دور العلم والمعرفة تنوّعت تنوعًا واسعًا وأنه أخذت تنشأ مدارس ومعاهد كثيرة تعنى بهذا الفرع أو ذاك من فروع المعرفة والعلم، مما جعلنا نحتل حينئذ - عن جدارة - مكان الزعامة الثقافية فى الأقطار العربية، كما جعلنا موئلًا لحضارتنا الخالدة، وحماة لها من أن يمسّها توقف أو تعطل أو عقم، فقد بذل لها فى القطرين الشقيقين العلماءُ والأدباء والصناع المختلفون كل ما استطاعوا من قوة وجهد ونشاط، لتظل مونقة، وتظل مزدهرة مثمرة.

٢

ولكى يحقق العلماء والأدباء المصريون والشاميون كل ما ابتغوا لحضارتنا من نماء وازدهار وإثمار نراهم يعتمدون فى ذلك على عملين رائعين:

العمل الأوّل الحفاظ على التراث العلمى والأدبى، بحيث تظل مصادره التى أبدعتها الأجيال السابقة، بل بحيث تحيا فيها الأجيال الجديدة حياة خصبة، حياة تتغذى عقولهم فيها بكل ما خلفه الأسلاف من معارف علمية، كما تتغذى قلوبهم بكل ما خلفوا من آيات أدبية.

والعمل الثانى تجديد هذا التراث وتنميته بإدخال إضافات عليه لم تخطر للأسلاف على بال، إضافات تقدم غذاءً جديدًا للعقول والقلوب والأرواح. وبذلك اتخذت عنايتهم بالتراث العلمى والأدبى وسيلتين كبيرتين. وسيلة إحياء التراث بعرضه عرضًا دقيقًا وشرحه وتفسيره، ووسيلة تجديده بما يضاف إليه من زاد علمى ومتاع أدبى، حتى ليصبح الوصف الدقيق لهذا العصر أنه عصر إحياء التراث العربى وتجديده.

وكان أوّل ما عنا العلماء المصريين والشاميين فى إحياء مصادر التراث العلمى تحرِّى روايتها وألا يدخل على ألفاظها أى تحريف أو تغيير، ولذلك طلبوا فيها ألا تؤخذ من الصحف المكتوبة مباشرة، إنما تؤخذ سماعًا من أفواه العلماء الذين اشتهروا بدقتهم وشدة تحريهم وأنهم لا يحرّفون الكلم عن مواضعه، مهما كان عندهم من ثقوب الفهم والقدرة على التصرف بالألفاظ والعلم بدلالاتها ومقاصدها. وبذلك ظلت تُتداول وتنقل شفاهًا من كل جيل إلى الجيل التالى له، وكل جيل يرعى الأمانة فى الرواية للنص غير مسوِّغ لنفسه إدخال أى تعديل فى لفظ من ألفاظه، بل فى أى حرف من حروفه.

وهداهم تدقيقهم فى رواية التراث على هذا النحو المتشدد فى التمسك بكل حروفه وألفاظه أن يفردوا مباحث طويلة لطرق السماع عن الشيوخ، ومتى يصح

لتلميذ أن يروى عن أحد شيوخه كتابًا من الكتب القديمة، واشترطوا فى كل تلميذ يروى كتابًا أن يكون شيخه قد أذن له بذلك لا إذنًا شفويًّا، بل إذنًا مكتوبًا يكتبه الشيخ له على نسخته المخطوطة، وسمّوا ذلك إجازة، ونجدها مسجلة على كثير من مخطوطات العصر، إذ يكتب الشيخ مثلاً: أجزت فلانًا برواية هذا الكتاب عنى.

ويروعنا أنهم نفذوا فى أثناء ذلك إلى وضع المنهج القويم لإخراج نسخة وثيقة من كتاب تعددت أصوله وطرق رواياته، وخير ما يصور ذلك إخراج اليونينى الحافظ الدمشقى المشهور لصحيح البخارى، فقد رأى أن يحكم إخراجه فى أدق صورة ممكنة، حتى يزداد الناس انتفاعًا بأحاديثه النبوية، فجمع فى يده وتحت بصره أشهر الأصول المعروفة منه لعصره ملاحظًا ما بين روايات الأحاديث فيها من فروق وخلافات، وأخذ يخرج من تلك الروايات والأصول نسخة علمية وثيقة، مثبتًا فيها كل وجه من وجوه الخلاف مع نسبته إلى راويه والأصل الذى ورد فيه، وصنع ذلك فى واحد وسبعين مجلسًا حضرها جماعة من العلماء، وكل منهم كان ينظر أثناء نهوضه بصنيعه فى نسخة معتمدة من الصحيح، لغرض المراجعة والمقابلة، وابن مالك العالم النحوى المعروف يسمع له كما يسمعون، ويوضح ويصحح - بطلب اليونينى - بعض مشكلات الألفاظ والتراكيب. وهى صورة تبلغ الذروة فى التحقيق العلمى للتراث العربى وإحياء نصوصه ومصادره على خير وجه ممكن.

وواضح من هذا العمل لليونينى أنهم لم يكتفوا فى إحياء التراث العلمى بالحفاظ على نصوصه وأدائها أداءً دقيقًا، بل امتدّ طموحهم إلى تحقيق هذه النصوص والمقارنة العلمية المتصلة بين الأصول والروايات والنسخ التى تشتمل عليها مقارنة تنتهى بالمحقق لنصٍّ من النصوص إلى استخلاص نسخة وثيقة منه، بعد طول الفحص والتثبّت والتوقف فى مواضع التوقف والصدور عن يقين. وامتد طموحهم ثانية إلى أن يحسنوا فهم هذه النصوص وتحليلها وتأويلها، وحينئذ برزت عندهم فكرة شرح المصادر الأساسية فى كل فرع من فروع العلم، وكادوا

لا يتركون مصدرًا مهمًّا دون شرح أو تفسير يزيل المصاعب ويكشف الغوامض فيه، فمثلاً كتاب سيبويه فى النحو يعكف عليه العلماء يقرءونه ويسيغونه، ثم يحاولون شرحه وتفسيره ناظرين فيما كتبه سابقوهم عليه من تعليقات، محاولين النفوذ إلى شرحه شرحًا يحلّ كل ما فيه من صعوبات ومستغلقات. ولا يكاد يوجد كتاب نحوى قديم بعده دوّت شهرته إلا ويقرنه أساتذة النحو فى حلب ودمشق والقدس والقاهرة بشرحٍ يسيغ عويصه ويذلل صعابه. وبالمثل كتب القراءات والفقه والحديث النبوىّ، وأيضًا كتب الفلسفة والطب فكُتب أبقراط الطبية جميعها يشرحها ابن النفيس المصرى، كما يشرح من كتب ابن سينا كتاب الإشارات وكتاب الدراية فى المنطق وكليات القانون فى التشريح ولا يكاد يوجد كتاب مهمّ فى أى جانب من جوانب العلم والمعرفة إلّا ويتناوله العلماء المختصون بالشروح المطولة.

ورأى كثير من العلماء أن يختصروا المصادر الكبرى فى العلوم المختلفة حتى يقف الطلاب على ما بها من القواعد والمسائل الجوهرية دون أن يضلّوا فى شعابها الكثيرة، ويشيع حينئذ تأليف المختصرات المستقلة التى لا تقف عند اختصار مصدر من المصادر الكبرى، بل تتجاوز ذلك إلى الاستمداد من كل المصادر استمدادًا فاحصًا دقيقًا، بحيث تجمع القواعد العامة فى العلم، ولا بأس من الإشارة إلى ما بين أصحاب المصادر من خلافات فى اقتصاد وإيجاز، وكانوا يسمون مثل هذه المختصرات متونًا. وكثيرًا ما كان يعمد صاحب المتن إلى شرحه، وقد يشرحه عالم آخر من تلاميذه أو خالفيهم، ودائمًا يعنى صاحب الشرح بالتعمق فى كل الأمهات الموروثة تعمقًا يدفعه إلى جلب مادتها فى شرحه، وأضرب لذلك مثلاً واحدا هو شرح السبكى المصرى لمتن التلخيص الذى اختصر فيه الخطيب الدمشقى علوم البلاغة فإنه يذكر فى مقدمته لشرحه – كما مر بنا فى غير هذا الموضع – أنه استعان فيه بنحو ثلاثمائة مصنف يعدّها عدًّا ويحصيها إحصاءً، ومن يقرؤها يعرف أنه لم يترك مصنفًا أُلّف فى علوم البلاغة أو تناول مباحثها من قريب أو من بعيد إلا رجع إليه، وتتوالى فى الشرح النقول

عن هذه الكتب وكأننا بإزاء دائرة معارف فى البلاغة تحمل كل مادتها الموروثة. ويلقانا ذلك الصنيع فى جميع الشروح التى وُضعتْ على كل المتون فى القراءات والنحو والفقه وأصول الدين وعلم الكلام والفلسفة. فقد مضى العلماء فى مصر والشام يخالطون أسلافهم وما صنفوه فى كل فرع من فروع العلم مخالطة نادرة أتاحت لشروحهم على المتون فى كل فن أن تستحيل إلى ما يشبه دوائر معارف، تجمع كل الآراء السالفة فيه.

ولم تكن فكرة دوائر المعارف الكبرى غائبة عنهم، ونقصد الدوائر التى تشتمل على عشرات الأسفار والمجلدات والتى تحتفظ بمادة التراث العلمى والأدبى، وأشهر ما خلّفوه فى هذا الجانب دائرتان، هما نهاية الأرب فى فنون الأدب للنُّوَيْرى المصرى ومسالك الأبصار لابن فضل الله العُمَرى الدمشقى. والدائرة الأولى فى نيف وثلاثين مجلدًا، وهى مقسمة إلى خمسة أقسام، وكل قسم موزع على أبواب، والقسم الأوّل يتناول ما يقابل اليوم علوم الفلك والجغرافية والتاريخ الطبيعى، ويتناول القسم الثانى كل ما يتصل بالإنسان وطبائعه وآدابه وعاداته وصورة مجتمعه وما يداخله من طرق الحكم ووظائف الدولة وشئون السياسة، وبعبارة أخرى يتناول هذا القسم العلوم والآداب المتصلة بالإنسان، والقسم الثالث يتناول الحيوانات وحشيّها وأليفها والزواحف والأسماك والطير والصيد، مما يتصل بعلم الحيوان والأحياء، ويتناول القسم الرابع النباتات والثمار والأزهار، مما يدخل فى علم النبات، أما القسْم الخامس فخاصّ بتاريخ الدولة العربية وما انشعبت إليه من إمارات ودول من أقدم العصور حتى عصر النويرى متدرجًا بها ومنحدرًا مع السنين، وفى جميع الجوانب تساق الأشعار ونماذج النثر الطريفة. أما مسالك الأبصار ففى نيِّف وعشرين مجلدًا، وهو مقسوم قسمين كبيرين: قسمًا يتصل بالأرض وجغرافيتها وبلدانها وخاصة بلدان العالم العربى، وقسمًا يتصل بسكانها غربًا وشرقًا ترجم فيه ترجمات واسعة للأدباء والعلماء من كل صنف على مدار الزمن، وأفاض فى العلوم الطبيعية والحيوانية والنباتية وفى تاريخ الدول حتى عصره. وبجانب هاتين الدائرتين الكبيرتين كتب دوائر مختصرة

فى العلوم ومصطلحاتها، منها جامع الفنون لنجم الدين الحرانى نزيل القاهرة وهو يضم نحو خمسين علمًا لخص المؤلف موضوعاتها، وعرَّف بها تعريفًا موجزًا دقيقًا.

وعلى هذا النحو لم يترك العلماء فى مصر والشام لهذا العصر وسيلة إلى الرجوع بالتراث العربى إلى الحياة إلا سلكوها فى موسوعات صغرى وكبرى وفى شروح مطولة ومختصرة تجمع مادته وتستقصيها استقصاء، وهم يُحْيون نصوصه ويكفلون لها كل ما يمكن من ضبط وصحة وسلامة فى الأداء، نافذين إلى شرحها واختصارها فى متون تستخلص حقائقها الكلية كما يُسْتخلص العطر من الزهر ابتغاء أن يسيغها معاصروهم خير إساغة ويتمثلوها أدق تمثيل، بحيث يتقنونها فهمًا ودرسًا وتأويلًا وتفسيرًا إلى أبعد حدود الإتقان.

٣

وكان طبيعيًّا فى هذا العصر وقد عاد تراثنا العلمى العربى إلى الحياة حياة خصبة أن يندفع العلماء فى مصر والشام إلى تجديده وتنميته والإضافة إليه إضافة تختلف من علم إلى علم قوّة وضعفًا وسعة وضيقًا. ونحن نستعرض فى إجمال بعض ما حققوه من إضافات جديدة فى مختلف العلوم، ونبدأ بعلوم اللغة والنحو، أما فى اللغة فقد نفذ السيوطى المصرى فى كتابه «المزهر» إلى تطبيق ما وضعه المحدثون على رواية الحديث النبوى من نقد للسند والمتن على الرواية اللغوية، فإذا منها متواتر وآحاد ومرسل ومطّرد وشاذّ وضعيف ومنكر إلى غير ذلك من ألقاب رواية الحديث، جمع لها من كتب اللغة الشواهد والأمثلة. فإذا للغة علم نقدى يلتقى مع علم نقد الحديث ومصطلحاته التقاءً علميًّا بارعًا. وأضاف ابن منظور إلى معجمه الذى يقع فى عشرين مجلدًا والذى سمّاه بحق «لسان العرب» إضافة جديدة بارعة، ولا نقصد جمعه واستقصاءه لمادة اللغة وشواردها وشواذها فقد كانت مجموعة مستقصاة قبله، وإنما نقصد المادة الشعرية الغزيرة التى أضافها إلى معجمه، فقد عكف على دواوين الشعر فى العصرين الجاهلى والإسلامى عكوفًا حوَّل أبياتها فيه أو بعبارة أدق جمهور أبياتها إلى بطاقات وزعها على

المواد اللغوية المختلفة فى معجمه، بحيث أصبح من واجب كِل من ينشر ديوانًا إسلاميًا أو جاهليًّا أن يراجع ما جاء فيه من أشعار على ما أودعه منها ابن منظور فى معجمه لسبب بسيط وهو أن ما يتمثل به دائمًا من الأبيات يخلو من التصحيفات التى تمتلئ بها مخطوطات الدواوين خلوًّا يعين فى نشرها نشرًا علميًّا صحيحًا.

أما فى النحو فإن السباق بين نحاة العصر وأسلافهم كان عنيفًا، وهم دائمًا يبدءون بتسجيل آراء الاسلاف ثم يأخذون فى مناقشتها مصححين أطرافًا منها ونافذين إلى آراء جديدة كثيرة، بحيث أصبحت لنا فى النحو مدرسة مصرية شامية تتميز بآرائها المستقلة، كان من أعلامها ابن هشام المصرى الذى يقول فيه ابن خلدون: «مازلنا ونحن بالمغرب نسمع أنه ظهر بمصر عالم بالعربية يقال له ابن هشام أنحى من سيبويه» وهى شهادة عظيمة من ابن خلدون ومعاصريه، ومن يرجع إلى كتبه النحوية وخاصة «مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب» يجده يحاور سابقيه من النحاة محاورات بارعة نافذًا فى تضاعيفها إلى آراء كثيرة لم يثيروها، وغالبًا تكون آراؤه أكثر دقة، ولا أبالغ إذا قلت إنه يسبق جمهورالنحاة فى تحليله لمسائل النحو تحليلاً يسمو به إلى الكمال الذى يطمح إليه النحوى الممتاز.

وازدهرت حينئذ الدراسات الدينية ونمّاها العلماء نموًّا عظيمًا، أضافوا خلاله كثيرًا من المباحث والآراء والمناهج السديدة، ومن روائع ما نقرؤه فى العصر مقدمة ابن تيمية الدمشقى فى أصول التفسير، وفيها يوجب على كل مفسر للذكر الحكيم أن يكون الأصل الأوّل الذى يندفع منه للتفسير بل الذى يعتمد عليه ويتخذه إمامه الذى لا يحيد عنه هو تفسير القرآن بالقرآن فإن ما أُجْمل منه فى مكان بُسِط وفُصِّل فى مكان آخر وأى كلمة فيه ينبغى ألا تفسَّر بدون الوقوف على مواطنها المختلفة حتى تحدَّد دلالاتها تحديدًا دقيقًا وحتى لا تفسَّر بمعنى فى آية ومعنى ثان أو ثالث فى آيات أخرى. وبذلك سبق ابن تيمية إلى ترسيخ هذا الأصل الذى راعاه الشيخ محمد عبده فى تفسير القرآن الكريم، وهو أصل ينبغى

أن نعممه فى تفسيرنا لجميع النصوص الأدبية، بحيث نرجع دائمًا فى تفسير كلمات الكاتب والشاعر الملتبسة إلى آثاره المختلفة حتى نقف على استخدامه الدقيق لها ومعناها المحدد عنده.

وقد نضج فى هذا العصر علم مصطلح الحديث وكل ما يتصل به من نقد المتون والأصول ابتغاء التثبت من صحتها ونقد الرواة من حَملة الحديث ونقد الرواية، ووضعت لذلك كله ألقاب وموازين دقيقة، على نحو ما يلقانا فى كتاب التقريب فى مصطلح الحديث للنوويّ الدمشقى.

وكل من له عناية بدراسة الفقه فى مذاهبه الكبرى يعرف أنه لمع حينئذ فى كل مذهب أئمة مجتهدون كانوا يفتون الناس فى كل أمر من أمورهم، مما يدل دلالة بيّنة على أن فقهاء العصر لم يكونوا مقلدين ولا جامدين، إذ فسحوا للفتوى والاجتهاد بالرأى ما وسعهم الاجتهاد،ويكفى أن نضرب مثلا بفتاوى ابن تيمية الحنبلى الدمشقى فإنه على الرغم من التشدد المعروف به مذهبه نراه يفتح أبواب الاجتهاد على مصاريعها نافذًا إلى كثير من الآراء الحرّة الجريئة.

ومن المحقق أن كتابة التاريخ ومباحثه بلغت فى هذا العصر من الرقى ما لم تبلغه فى أى عصر سالف، فقد ظهر فيه كثير من المؤرخين العظام واختلفت منازع كتابتهم التاريخية اختلافات شتّى، فمنها ما تناول التاريخ العالمى الذى يبدأ بظهور الخليقة حتى هذا العصر، ومنها ما تناول التاريخ العربى الشامل منذ ظهور الإسلام مرتبًا على السنوات أو موزعًا على الدول والبلدان أو فى داخل بلد أو قطر معين، ومنها ما تناول تاريخ بعض الدول أو بعض السلالات والأسر، ومنها ما اختصّ بسيرة بعض الشخصيات البارزة فى السياسة وغير السياسة. وكان للسيرة النبوية الحظ الأوفر من كتابة جديدة تقترن فيها مصادرها القديمة التاريخية بمصادر الحديث الشريف فى نصوصها الوثيقة. وكثرت حينئذ كتب التراجم كثرة مفرطة، فمن كتب تترجم للنابهين فى العالم العربى على مرّ التاريخ من رجال دولة وقواد وعلماء وأدباء، قد يبلغ بعضها أكثر من ثلاثين سفرًا إلى كتب تعنى بطائفة خاصة من العلماء كالقراء والفقهاء والمفسرين والأطباء، وكتب

أخرى - كما مرَّ بنا - تعنى بالتراجم فى قرن معين أو بالترجمة للمعاصرين.

وتجلّى حينئذ فهم المؤرخين البصير للتاريخ على أنه تاريخ للمجتمع فهمًا لم يسبقوا إليه، كما تجلى تحرّيهم للحقائق التاريخية تحريا جعلهم ينفذون إلى وضع المناهج الدقيقة لكتابة التاريخ، ونختار لبيان ذلك كتبًا أربعة هى: معيد النعم للسبكى المصرى، ومقدمة ابن خلدون نزيل القاهرة لتاريخه، وخطط المقريزى، والإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ للسخاوى المصرى.

وكتاب معيد النعم قد يلتقى فى غايته بكتاب الجمهورية لأفلاطون وكتاب آراء أهل المدينة الفاضلة للفارابى وما يماثلهما من كتب، تعرض للظواهر السياسية والاجتماعية من الناحية المثالية عرضًا مجردًا من وقائع المجتمع وعناصره التفصيلية. والسبكى يصدر عن نفس الغاية فى بيان الصورة الفاضلة للمجتمع المصرى الشامى العربى وكيف يكون مجتمعا مثاليا، غير أنه لا يعمد إلى النظرة المجردة وبيان الحقائق الكلية مثل الفارابى وأفلاطون، إنما يعمد إلى دراسة جميع العناصر التى تؤلف هذا المجتمع، من السلطان ونوابه وموظفى حكومته موظفًا موظفا وقواد جيشه وأمراء أجناده وقضاته ومن يقيمهم على بيوت الأموال ومراقبة الأسواق إلى العلماء والفقهاء من كل صنف والقراء والمنشدين وخزنة الكتب والوعاظ والقصاص والمؤذنين والصوفية وفقراء الخوانق والزوايا ومعلمى الكتاتيب والنساخين والوراقين والمجلِّدين. ولا يترك صاحب صيد أو زرع وشجر أو تجارة أو حرفة إلا ويرسم له المثل الأعلى فى أداء عمله، حتى البوابين وسائسى الدواب، بل حتى الكاسحين المنظفين للطرق. ومع كل عنصر من هذه العناصر التى بلغت عنده اثنى عشر ومائة يفصِّل ما يطلب فى كل عمل من مثالية سليمة، بحيث يؤدّيه صاحبه على الوجه الأكمل مصوّرًا دائما نواقص هذا الأداء عند مختلف العناصر. وبذلك رسم لنا السبكى صورة المجتمع المصرى الشامى فى وقائعها الحقيقية بكل مساوئها السياسية والاقتصادية والخلقية وما يبتغى لها من كمال متيحًا لنا وصفًا حيًّا لمجتمعه التقطه من مشاهداته وما رآه تحت بصره.

ومقدمة ابن خلدون لتاريخه تحمل منهجًا تاريخيا جديدًا فيه يفسر التاريخ على

ضوء الظواهر الاجتماعية، مما جعله يفيض فى بحث هذه الظواهر بحثًا أدّاه إلى اكتشاف علم الاجتماع أو كما يسميه علم العمران البشرى، بكل علله وقواعده وقوانينه التى استنبطها بعقله الفذ من بنية المجتمع الإنسانى وكل ما يتصل به من العوامل المناخية والجغرافية والاقتصادية والخلقية والمؤثرات البدوية والحضارية والتربوية والدينية. واتخذ من تلك القواعد والقوانين مقاييس لنقد الأخبار التاريخية وتمحيصها، نافذًا إلى وصف دقيق لتطور العرب الحضارى والفكرى، متغلغلا فى بيان البواعث التى تؤدى بالدول إلى الرقى والتقدم أو إلى الانحلال والانهيار، محتكما فى ذلك كله إلى مبدأ العِلّية والسببية، بالضبط كما يحتكم علماء الطبيعة، إذ لا فارق عنده بين الظواهر الطبيعية والظواهر الاجتماعية فى الخضوع للتسبيب والتعليل والقوانين الحتمية.

وخطط المقريزى تاريخ لمصر يضم كل ما انبثّ فيها من ظواهر اجتماعية وبنية طبيعية، ولكى يصوّر اهتمامه بتلك البنية وسكانها سمّاه «المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والآثار» وقد مضى يتحدث عن نيل مصر ومدنها وواحاتها وآثارها، وأفاض فى وصف القاهرة وأسوارها وأحيائها ودروبها وحاراتها وأزقتها وميادينها ومناظرها وبِرَكها وكل ما بها من مبان ومشاهد ومساجد، ودائما إذا تعرض لجامع أو شارع أو دار اتسع فى التاريخ ذاكرًا المؤسس الأوّل، إذ يضع فى كل جانب من الكتاب التاريخ المعاصر مع التاريخ الغابر. ولم يترك جانبًا من جوانب الحياة الاجتماعية فى القاهرة دون تسجيل، فهى مرسومة بل مصوّرة بكل حماماتها وفنادقها وقصورها وأسواقها ومارستاناتها وصناعاتها ومدارسها وخزائن كتبها. ويلتقى بكل ذلك تاريخها السياسى وما انبسط على رقعتها ورقعة إقليمها من ظل للدول المختلفة منذ الفتح العربى، كما يلتقى تاريخها الفكرى العلمى والأدبى وتاريخها الروحى بكل ما جرى فيه من مذاهب فقهية ونزعات صوفية ودراسات دينية وبكل ما كان بها من أديرة وكنائس. ولا ريب فى أن هذا الكتاب يعد إضافة فذّة فى الكتابة التاريخية أضافها هذا العصر، فلأوّل مرة يدرس التاريخ درسًا اجتماعيا من خلال البيئة والسكان وكل ما يتصل بهم من

عادات وتقاليد وأعياد وأزياء، وكأن المقريزى لم يغادر كبيرة ولا صغيرة فى المجتمع المصرى إلا دونها تدوين الواعى الأمين فى خططه التى تنبض بحيوية دافقة.

وكتاب الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ للسخاوى كتاب طريف فى بابه، ويبدو من عنوانه أنه دفاع عن دراسة التاريخ، غير أن السخاوى لم يجعله دفاعًا فحسب، بل جعله أيضًا دراسة خصبة للتاريخ ومصنفاته قسمها إلى عشرة فصول. بادئًا حديثه فيها بتعريف التاريخ لغةً واصطلاحًا وبيان موضوعه وأنه الإنسان والزمان، ثم يتسع بالحديث عن فائدة التاريخ، ناقلاً فقرًا من مقدمات كبار المؤرخين لتواريخهم، تتعاقب فى شكل سيول، ليدلّ بشهادة المؤرخين على أن التاريخ يزيد تجارب من يقرؤه ويحثه على التدبّر فى شئون الحياة. ويوضح كيف أنه يفيد فائدة جليلة فى التربية الدينية، وفى التربية الخلقية والاجتماعية، وأيضا فى التربية السياسية، إذ يدفع الحكام إلى تحقيق العدالة التى لا تستقيم حياة الشعوب بدونها. وهو يلتقى فى هذه النظرة بالمقريزى وابن خلدون، وكأنه يريد للمؤرخين جميعا أن يزاوجوا فى تاريخهم بين الحديث عن الحكام والدول وبين الظواهر الاجتماعية المادية والمعنوية وإنه ليقول فى صراحة: «إن علم التاريخ يتدخل فى علوم السياسة والأخلاق والاقتصاد». وليست دراسة التاريخ دراسة سياسية واجتماعية واقتصادية هى كل ما يلحّ عليه السخاوى، بل هو يلح أيضا على التوثق من نصوص الأخبار والتمييز بين صحيحها وزائفها والتعرف على شخصية رواتها وزمانهم وتبيّن صادقهم من كاذبهم مكثرًا من الأمثلة التى تصوّر الطرفين المتناقضين. ويتعرض لمن يذمّون التاريخ ناقضًا حججهم الخاطئة نقضًا، ولا يلبث أن يتحدث فى تفصيل عن الصفات التى ينبغى أن يتّصف بها المؤرخ وهى العدالة بحيث لا يداخله هوىً من عداوة شخصية أو نحلة مذهبية، والدقة فى تصوّر التطور التاريخى والاجتماعى للأمم بحيث يرفض الأساطير وقصص الملاحم، ويدرك الفهم السليم للألفاظ ومواقعها فى العبارات حتى لا يفهم خبرًا تاريخيا فهما مخطئا. وبكل ما قدمنا يصبح التاريخ عند السخاوى علمًا له شروطه

الخاصة فى المؤرخ وله قواعده فى البحث، وله ارتباطاته بالمجتمع، ارتباطات وثقى.

وهذا النمو الواضح للتاريخ، بل هذا التطور والتجديد لمادته ومنهجه كان يرافقهما تجديد وتطوّر حتّى خصب فى جميع مناحى العلم والمعرفة، ويكفى أن نذكر علاء الدين بن النفيس شيخ الطب بالديار المصرية الذى يُجْمع من ترجموا له على أنه كان فى العلاج أعظم من ابن سينا وخالفيه من الأطباء، ولذلك لا نعجب إذا عرفنا أنه اكتشف لأوّل مرة فى تاريخ علم الطب الدورة الدموية الثانية. ومن الرياضيين العظام فى العصر قيصر بن أبى القاسم المهندس المصرى الذى صنع الكرة السماوية المحفوظة إلى اليوم فى المتحف الوطنى لمدينة نابولى، ومن أعماله الهندسية الرائعة الخالدة نواعير نهر العاصى التى أنشأها لأمير حماة والتى لا يزال يستيقظ أهل تلك المدينة حتى اليوم على أناتها وإرناناتها المتلاحقة المتواصلة. ولا يشك أحد فى أن الإبرة المغناطيسية من مخترعات هذا العصر ومكتشفاته المجيدة فى عالم الملاحة البحرية.

٤

وإذا تحولنا من التراث العلمى إلى التراث الأدبى لاحظنا الحركتين جميعًا من الإحياء والتجديد والتنمية والإضافة المحققة، فقد بُذلت جهود هائلة مضنية فى سبيل الحفاظ عليه وصونه وأخذه عن أفواه الأدباء والعلماء الذين عُنوا به، دون الاكتفاء بكتابته من الصحف، حتى لا تدخل عليه أدران التصحيف والتحريف. وعمدوا إلى شرح بعض روائعه ويكفى أن نذكر مثلاً، هو شرح لامية العجم لخليل بن أيبك الصفدى، فقد استحال هذا الشرح إلى دائرة معارف تحمل كثيرا من النقد الصادر عن حسٍّ مرهف وذوق مصفّى كما تحمل كثيرا من المواد اللغوية والنحوية والكلامية والفلسفية سوى ما يجرى فيه من أحكام صائبة على الشعر والشعراء المختلفين. وعُنى كثيرون باختيار منتخبات من الأمهات الأدبية الموروثة ومن دواوين الشعراء على مر العصور. ورأى ابن واصل قاضى قضاة حَماة أن يخفف عبء السند والرواة الذين يحفل بهم كتاب الأغانى لأبى الفرج

الأصبهانى، فصنع له تجريدًا نسّق فيه الأخبار المتصلة بترجمة كل شاعر ومغنٍّ ومغنية، إذ حذف المكرر منها، مع المحافظة التامة على مادة الشعر المروية فى الكتاب. ووقف كثيرون عند غرض شعرى واحد، وجمعوا فيه خير ما استحسنوه للشعراء من الجاهلية حتى عصرهم.

ومن الكتب الغنيّة بمادة الشعر الموروث فى العصر خزانة الأدب لابن حجة الحموي، وهى خزانة حافلة بدرر النقد والتعريف باتجاهات الشعراء على مدار الزمن، ويكفى لمعرفة خطرها فى التاريخ الأدبى أنها تحمل موشحًا لديك الجن الحمصى المتوفى فى النصف الأوّل من القرن الثالث الهجرى لم يقف عليه الباحثون إلى اليوم مما جعلهم يظنون أن فنّ التوشيح نبات أندلسى خالص لا عهد للشرق به. والطريف أن هذا الموشح يحمل فى تضاعيفه ما يدل دلالة قاطعة على صحته من جهة، ومن جهة ثانية على أنه أوّل صورة لهذا الفن المستحدث، إذ تألفت الأدوار فيه من مشاكلة بين شطورها وبين الكلمتين الأخيرتين فى الأبيات السابقة لها التى تسمى فى التوشيح باسم الأقفال والمراكز. ومن الكتب النفيسة فى العصر كتاب صبح الأعشى فى صناعة الإنشا للقلقشندى المصرى الذى يقع فى أربعة عشر مجلدًا، وهو حقًّا صبح ينشر الأضواء على جوانب النثر الفنى الديوانى فى مختلف الآفاق العربية منذ نشأة الدواوين حتى عصر المؤلف متغلغلا فى وصف الدواوين وكل ما يتصل بها، فديوانٌ كديوان الجيش يطلعنا فيه على نظم الجيوش فى العصور المتعاقبة، وديوان كديوان البريد يتحدث فيه حديثًا مفصلًا عن مسالك العالم العربى وبلدانه وخاصة فى مصر والشام، وهو بذلك دائرة معارف ديوانية جغرافية تاريخية سياسية أدبية، يقرن فيها التراث النثرى القديم بالتراث المعاصر لزمنه وكل ما يطوى فيهما من عقود صلح ومعاهدات سياسية مهمة.

وكثرت فى العصر – كما ذكرنا آنفًا – كتب التراجم والسير التى عُنيت بالترجمة للشعراء والكتّاب ترجمة دقيقة متقنة وكانت لهم إضافات فى تمحيص أخبارهم ونقد بعض آثارهم، ولكن ذلك لا يلفتنا، إنما الذى يلفتنا حقًّا عند نفر منهم، بل الذى يروعنا، أنهم تنبهوا إلى أن الشاعر لا يحدث فجأة، ولا تحدث

أشعاره صدفة، بل هو وأشعاره ثمرة من ثمرات البيئة المكانية الجغرافية والزمان وما يجرى فيه من أحداث سياسية وظروف ثقافية. وخير مثل يصور ذلك كتاب المغرب لابن سعيد الغرناطى نزيل القاهرة وحلب، وفيه ترجم لشعراء مصر والمغرب والأندلس موزعًا لهم على أقاليمهم ومواطنهم سواء أكانت حاضرة كبيرة أم قرية صغيرة، وهو فى كل موطن يبدأ بوصفه جغرافيا، وإذا كان حاضرة لإمارة أو لولاية ترجم لحكامه ثم لمن نشأ به من الوزراء وأبناء البيوتات والقضاة والكتّاب والفلاسفة والعلماء من كل صنف، ثم للشعراء النابهين ومن اشتهر به من الوشاحين والزجالين. وهذا الكتاب يصحح ما وقع فيه بعض المؤرخين المعاصرين لأدبنا العربى من خطأ، إذ ظنوا أن أسلافنا لم يعنوا فى دراستهم للشعراء بعرض بيئاتهم وعصورهم وما كان بها من ظروف سياسية وثقافية، وراحوا ينوّهون فى إكبار بمؤرخى الآداب الفرنسية فى القرن التاسع عشر، وكيف أنهم يلتمسون الشاعر لا فى نفسه، وإنما فى المؤثرات التى أحدثته من المكان وما يتصل به من الأحوال الجغرافية ومن الزمان وما يتصل به من الأحداث السياسية والاجتماعية والفكرية، وغاب عنهم ابن سعيد وأمثاله من مؤرخى السير والتراجم الأدبية الذين لمعوا على صفحة تاريخنا الأدبى قبل ظهور مؤرخى الآداب الفرنسية بنحو ستة قرون. وليس هذا كل ما يلفتنا إليه كتاب المغرب لابن سعيد، إذ يلفتنا أيضا إلى ظاهرة مهمة يظن بعض الباحثين اليوم أنها كانت غائبة عن الأسلاف، ونقصد ظاهرة الاهتمام بالآداب الشعبية، إذ عُنى ابن سعيد بالزجل والزجالين فى كتابه عناية واسعة. وكانت فنون شعرية شعبية أخرى أخذت تتسع فى العصر من مثل المواليا والقوما والكان وكان فتصدّى لها وللزجل صفى الدين الحلِّى الذى أقام فى الشام ومصر طويلا، فصوّر أساليبها وطرق نَظْمها تصويرًا بديعا فى كتابه «العاطل الحالى والمرخص الغالى» ولعل من الطريف أن نعرف أنه اختار القاهرة لينشر فيها ديوانه لأوّل مرة، ومنها ذاع فى العالم العربى.

وعلى نحو ما نَمَّى علماء العصر العلم وأضافوا إليه من ذات عقولهم نمى أدباؤه الأدب وأضافوا إليه من ذات نفوسهم، وليس بصحيح أنهم أفنوا شخصياتهم فى

القدماء فناءً تامًّا، وأنهم عاشوا على التقليد والمحاكاة لمثلهم الأدبية محاكاة القاصر للرشيد، بل هى محاكاة البصير إذ استقر فى نفوسهم أثناء نضالهم العنيف مع الصليبيين والمغول أن يحتفظوا للأدب بشخصيته العربية ومقوّماتها الأصلية، حتى تظلّ جذوة العروبة الكامنة فى طواياه متّقدة تُضْرم حفيظتهم إضراما يعصف بأعدائهم عصفا.

فمحاكاتهم للقدماء وحفاظهم على مقومات الأدب العربى التقليدية لم يندفعوا فيها عن جمود ومحبة للتقليد من أجل التقليد، كما تبادر إلى بعض الباحثين، وإنما اندفعوا عن وعى أصيل بأن هذه المقومات ينبغى أن تظل حيّة حياة قوية، حتى لا تضعف فى النفوس روح العروبة ضعفًا قد يفضى إلى القضاء عليها قضاءً مبرما. ومن أجل ذلك ظلوا يحتفظون للأدب بتلك المقومات موغلين فى إساغتها وتمثّلها حتى أصبحت جزءًا لا يتجزأ من جوهر نفوسهم ومن آثارهم الشعرية والنثرية.

وليس معنى ذلك أنهم عاشوا على استظهار المقومات التقليدية الموروثة فى أشعارهم دون استلهام بيئاتهم ودون تلاؤمٍ مع عصرهم وخصائص نفوسهم وطباعهم وحقائق حياتهم الواقعة. فقد فسحوا لكل هذه الجوانب مع احتفاظهم بتلك المقومات التى فرضوها على أنفسهم فرضًا، كى يحتفظوا للشعر بشخصيته العربية الخالدة. ومن يرجع إلى أشعارهم يجدهم قد وصفوا بيئاتهم وكل ما فيها من سهول وجبال وثلوج وجداول وأنهار ونسيم يداعب الأغصان وطير تملأ الأجواء شدوًا وغناءً. وقد عاشوا عصرهم والأحداث الخطيرة التى وقعت فيه، وكان أهم هذه الأحداث الحروب الصليبية والمغولية، ونرى معاركها مسجلة تسجيلاً رائعا فى أشعارهم وفى رسائلهم الديوانية كما نراهم يُشْعلون المجاهدين المناضلين عن العَرين حماسة كان لها أثرها العميق فى انتصاراتهم الحاسمة. ويصور ذلك صلاح الدين تصويرًا دقيقًا، إذ يقول عن كاتبه المشهور القاضى الفاضل البَيْسانى: إننى لم أنتصر بسيفى، وإنما انتصرت بقلم القاضى الفاضل، فقلم القاضى الفاضل فى رأيه وبشهادته كان السلاح الحربى الفاتك الذى قهر

الصليبين وجعلهم يُلْقون إليه عن يَدٍ وهم صاغرون. وكانت آقلام الكتاب والشعراء فى الحروب الصليبية والمغولية بعد القاضى الفاضى لا تقل عن قلمه حدّة ومضاء.

وإذا تركنا أحداث العصر إلى الحياة العامة للقطرين المصرى والشامى وما كان يحفّها فى بعض الجوانب من بؤس وضنك وإعسار وجدنا غير شاعر يعرض علينا هذه الحياة بكل ما فيها من مرارة وحرمان على نحو ما نجد عند ابن نباتة المصرى، إذ أكثر فى أشعاره من تصوير شقائه وعنائه ومن شكواه الممضّة من دنياه ومن زوجه أم عياله التى كانت لا ترفق به ولا تأخذها فيه رحمة. وشاعت حينئذ الفكاهة التى يشتهر بها المصريون، وشاعت معها الدعابة والتورية على ألسنة الشعراء وعمّ ذلك فى القطر الشامى، بحيث أصبح مزاجًا عاما فى القطرين، حتى بين الفقهاء والشيوخ على نحو ما يلقانا فى أشعار ابن دقيق العيد المصرى وابن حجر العسقلانى. وعلى الرغم من استكثار بعض الشعراء من أصداف البديع نجد طائفة تفكّ شعرها من هذه الأصداف، معبرة تعبيرًا حرًّا مستقيا عن نفوسها ومزاج جماعتها، وخير من يمثل ذلك البهاء زهير المصرى الذى يسيل غزله عذوبة ونعومة والذى يمثل المزاج القاهرى الخالص بكل ما يتصف به من خفة الروح ومن اللين والرقة والميل إلى الدعابة.

ونما حينئذ المديح النبوى نموّا واسعًا، وهو نمو يتصل بالحروب الصليبية وما كان يكتبه الصليبيون ضدّ الدين الحنيف ورسوله الكريم، مما جعل كثيرين من شعراء الشام ومصر يتغنون بسيرته الذكية، وخصّه نفر بدواوين مستقلة على نحو ما صنع ابن سيد الناس المصرى، والشهاب محمود الدمشقى. وأروع ما نُظم فى مديحه حينئذ قلادتا البوصيرى المصرى، أما القلادة الأولى فقصيدة البردة الفريدة التى عورضت عشرات المرات وشُرحت مئات الشروح وترجمت إلى الفارسية والتركية وإلى لغات أوربية مختلفة، وأما القلادة الثانية فالهمزية التى بلغت خمسين بيتًا وأربعمائة، وقد شُرحت مرارًا، وفيها يفصل البوصيرى القول فى سيرة الرسول وشيمه الرفيعة ومعجزاته الباهرة. وكانت هاتان القلادتان

ونظائرهما من المدائح النبوية تُنْشد فى حلقات الذكر وحفلات الموالد والأعياد للحثّ على جهاد الصليبيين والمغول والذود عن ديار مصر والشام، مما جعل جماعات من الناس تطوف بها فى بلاد القطرين تغنيها على الطبل والمزمار، وبذلك أخذت صورة شعبية واسعة.

ويظن كثيرون أن النثر جمد فى هذا العصر جمودًا شديدا لما ساد فى بعض جوانبه من تكلف فى تحرير معانيه ومن سجع مثقل بأصداف البديع وخاصّة فى الرسائل الديوانية، وقد مرّت بنا آنفًا شهادة صلاح الدين للقاضى الفاضل فيما أنشأ من هذه الرسائل، وهى تشهد بأن السجع والبديع وما رافقهما من معان متكلفة أحيانًا، كل ذلك لم يحل بين كتَّاب الدواوين وبين التعبير عن واقع الحياة السياسية تعبيرًا كانوا فيه ألسنة ناطقة عن أهل مصر والشام وعن أهوائهم السياسية ومطامحهم الحربية. على أن العلماء نَحَّوْا هذا الأسلوب وما كان يجرى فيه من تنميق وتصنّع عن مصنفاتهم العلمية، ونحّاه المؤرخون عن كتاباتهم التاريخية، مستخدمين جميعًا أساليب طبيعية تشف عن معانيها فى وضوح.

وظهر حينئذ أدباء شعبيون مختلفون عنوا بمخاطبة الجماهير الشعبية، فألفوا لها قَصصًا كثيرًا للترويح والتسلية وقَصَصا آخر لتمجيد البطولة لعل خير ما يمثله قصة الظاهر بيبرس. وقد أضافوا إلى كتاب ألف ليلة وليلة بعض القصص الطريفة ولم يكتفوا بذلك فقد صاغوا القصص فى الكتاب كله صياغته النهائية التى أتاحت له الذيوع والانتشار لا فى البيئات العربية وحدها، بل أيضا فى البيئات الغربية. وفنّ آخر عُنى به هؤلاء الأدباء الشعبيون هو فن التمثيل، وكانوا يتخذون له مسرحًا متنقلًا سموه «خيال الظل» كان يقام فى الهواء الطلق، ويتجمع أفراد الشعب للفرجة على ما يمثّل عليه من مسرحيات قصيرة وطويلة، ومن طريف ما كان يمثّل عليه فى القاهرة لعهد الظاهر بيبرس مسرحيات ابن دانيال الهزلية التى صوّر فيها المجتمع القاهرى ومفارقاته لعصره وأوامر السلطان الظاهر تصويرًا نقديا فكهًا بديعًا وأشهرها مسرحية «طيف الخيال» التى اتخذ موضوعًا لها «الخاطبة» فى عصره وتزييفها لحقيقة الزوجين، مزاوجًا

مزاوجة بارعة بين عناصر الضحك والنقد الاجتماعى. وكان يقترن بهذا المسرح مسرح الأراجوز الذى سمى فى الشام باسم «القراقوز» ومنها عبر تركيا إلى أوربا، وأثّر فى مسارحها الهزلية تأثيرًا نرى ملامحه فى عصرنا بارزة بيّنة فى مسرح العرائس الغربى المعروف.

ولعل فى كل ما قدمت ما يدل على مدى الظلم المجحف الذى صُبّ على هذا العصر صبًّا جعل موازين الباحثين المعاصرين تختلّ إزاءه اختلالا شديدا، حتى ليتهمونه فى غير تحفظ ولا احتياط بأنه كان عصر انحطاط وعقم وجدب وجمود، وهو - كما رأينا - كان عصر ازدهار فى جميع مناحى الفكر، وهو ازدهار بذل فيه العلماء والأدباء المصريون والشاميون جهودًا شاقة، ركزوها - فى إصرار شديد - على إحياء التراث العربى وتمثّله تمثلًا رائعًا ودَفْعه فى قوّة إلى التجدّد الخصب المنتج. ولا أشك فى أنه لو قُدّر لمصر والشام أن تمضيا فى هذا النشاط العقلى الذى حاولنا وصفه ولم تنزل بديارهما جحافل العثمانيين الغاشمين حاملة الظلم المجحف وهادمة كل ما كان بتلك الديار من صروح العلوم والآداب والصناعات لشاركنا أوربا فى نهضتها مبكرين ولتغير وجه التاريخ ولكان للحضارة الحديثة شأن غير شأنها الآن.

التراث بين أنصاره وخصومه

١

للتراث أنصار كثيرون لا يُحْصَون عدًّا، وله من أبناء صُنّاعه وحَفدتهم خصوم قليلون، يقولون ما لنا ولتراث الأجداد والآباء ننفض عنه غبار أجْداثه ونعيده إلى الحياة، وهو غير صالح لكى يتنفسّ فيها، إذ أصبحنا نعيش حياة جديدة تخالف حياة الأسلاف فى الحضارة والمدنية والاقتصاد واستغلال الطبيعة، وماذا يفيد عصرنا عصر الذرَّة وما تشتمل عليه من إليكترونات وعصر اختراق الفضاء وما يدور فيه من أقمار صناعية من تعرّف على التراث، وكل ما يحمل من علم انهارت قواعده وخرّت أركانه، ولم نعد فى حاجة إليه ولا إلى مادته.

وفى رأيهم أن التعلق بالتراث إنما هو تعلق بفراغ لا يفيدنا أى فائدة فى حياتنا العصرية، ومن الخير أن تقوم بيننا وبينه سدود صفيقة، حتى لا يشغلنا عن حاضرنا الذى نعيشه، وحتى لا نلمّ به أى إلمام قد يعوقنا عن الحركة فى حياتنا، وإن واجبنا أن لا ننظر فيه ولا نعتدَّ به أى اعتداد، بل لنهمله إهمالا، ولندعه كما هو فى ظلماته، فلا نحييه ولا نخرجه إلى النور، حتى تنقطع كل علاقة لنا به، وحتى ننفصم عنه انفصامًا كليًّا.

وعبثًا نقول لهؤلاء الخصوم: هل نحن إلا ثمار الأسلاف وأبناؤهم؟.. وهل حياتنا إلا امتداد لحياتهم؟. وهل أمة من الأمم المتحضرة إلا وتُعْنى بتراثها لتقف وقوفًا بيِّنًا على دورها الحضارى فى تاريخ الإنسانية، وإن من واجبنا أن نعرف لأمتنا دورها، ولن نستطيع معرفته إلا بإحياء تراثها ودراسته وعرضه على الأجيال الحاضرة. وتلك الأمم الحية لا تعنى بتراثها وحده، بل تمدّ عنايتها إلى تراث الأمم القريبة منها والبعيدة، لتعرف موقعها من تاريخ الحضارة الإنسانية، وحرىّ بنا إذن أن نعرف تراث أمتنا وأن نعمل بكل ما أوتينا من قوّة على بعْثه

وإحيائه، حتى نعرف مدى مشاركتها وإسهامها فى الحضارة ومدى فاعليتها فى الأمم الأخرى، وما الذى استمدته من ينابيعها ومواردها الثابتة.

ويقول خصوم التراث: دعونا من هذا الكلام وما يجرى مجراه، فنحن فى عصر لا يعتدّ إلا بالعلم الطبيعى ومكتشفاته فى الضوء والصوت والذرة وما إلى ذلك، وحدِّثونا ماذا يفيدنا التراث فى هذا العلم وتطبيقاته؟ إنه لا يفيدنا شيئًا ذا بال، وإذن فما أجدرنا أن نُغْمض أعيننا ونسدّ آذاننا عنه، وحتى مَنْ يلبسون ثيابه البالية منا يجب أن يخلعوها عن أجسادهم، ويلبسوا ثياب العلم العصرى الجديدة.

وتهول خصوم التراث كثرةُ ما فيه من شروح وحواش تشرح الشروح وتقارير تعلق على الحواشى، ويقولون: إن هذه كلها زيادات لا طائل وراءها، زيادات لا تضيف شيئًا إلى المادة العلمية فى المتون، فضلًا عن أنها يغنى بعضها عن بعض، فما فى تقرير يُغْنى عنه ما فى تقرير آخر، وما فى حاشية يُغْنى عنه ما فى حاشية أخرى، بل ما فى شرح يُغْنى عنه ما فى شرح آخر، ولا ابتكار ولا أصالة، بل صور مكررة تدلّ على الجمود العقلى والتخلف الفكرى. وقد بلغ من تخلف الأسلاف وجمودهم – كما يقولون – أن كانوا يعدّون قراءة المصنفات وكتابتها شيئًا خطيرًا، مما جعلهم ينصّون فى نهاية المصنّفات – مفاخرين – بأنهم قرءوها أو كتبوها، وكأنما أصبحت كتابة الكتب وقراءتها كل بضاعة علمائهم، وهى بضاعة تقوم على التلقّى، ولا شىء سوى التلقى.

ويقولون: انظروا ماذا يجرّ التمسك بالتراث فى مجال الشعر، لقد أحدث الشباب ضربًا جديدًا من الشعر الحرّ غير المُقَيّد بالقافية، فرفع أصحاب التراث أمامهم تقاليد القصيدة العتيقة الموروثة، وقالوا لهم: إياكم والخروج على هذه التقاليد، فإن ما يخرج عليها لا يسمَّى شعرًا، بل يسمى ضربًا جديدًا من ضروب النثر، وفى ذلك ما يصوّر بوضوح كيف يعوقنا التراث عن الحركة، وكيف يَعْقد ألسنتنا عن التطور فى مجال الشعر إلا أن نصوغه على التقاليد البالية.

وآخر دعوى خصوم التراث أن نهجر الفصحى جملة، إذ هى العائق الحقيقى

لنا عن كل تحوّل فى عصرنا الحاضر، لسبب طبيعى فى رأيهم، وهو أنها هى التى تحمل فى أوانيها كل هذا التراث، فإذا تحطمت هذه الأوانى تحطم التراث كله، ولم يعد هناك جدال ولا خلاف فى أنه لا يتصل بعصرنا ولا بحياتنا الفكرية، إذ بطلت الفصحى وحلّت محلها العامية قوامُ حياتنا اليومية.

٢

ونحن نناقش هذه الحجج حجة حجة، وأوّل حجة يرفعها خصوم التراث فى مواجهته حجة العلم الغربى الذى لا يمكن لأمة عصرية أن تنتفع بحياتها إلا إذا تزوّدت منه أزوادًا وفيرة، بل لابدّ أن تكبَّ عليه إكبابًا وتنقضَّ عليه انقضاضًا، وتتقنه فهمًا ودرسا، وتمارسه تجربة واختبارًا. وكل ذلك لا يمارى فيه أنصار التراث إنما يمارون فى أن الخصوم لا يتوقفون عند ذلك، بل يندفعون منه فى ثورة غاضبة إلى رفض فروع العلم العربى جميعها بكل ما يطوى فيها من علوم الشريعة وعلوم العربية. ولا تناقض ولا تضاد بين هذه العلوم الأخيرة والعلم الغربى، لسبب واضح، وهو أن العلم الغربى ساحته الطبيعة وقوانينها وما يتصل بالضوء والكهرباء والصوت والذرة، وكل ذلك لا صلة له بعلوم العربية، بل إن اتقان هذه العلوم من شأنه أن يمكّن الناطقين بالضاد من تذليلها لحمل العلم الغربى فى صور دقيقة منتهى الدقة. وأيضًا لا تناقض ولا تضاد بين العلم الغربى وعلوم الشريعة؛ لأنه يتناول الطبيعة وقوانينها، بينما تتناول تلك العلوم القيم الروحية والعقلية والاجتماعية والإنسانية، وما من شك فى أن تمثل هذه القيم من شأنه أن يجعل العالم بقوانين الطبيعة مثاليًّا فى خلقه متفانيا فى عمله على خدمة أمته.

وكلّنا نعرف كيف دعا الإسلام فى قوّة إلى العلم والتعلّم، فقد كانت أوّل آيات نزلت على الرسول صلى الله عليه وسلم منه: (اقرأ باسم ربِّك الذى خلق، خَلق الإنسان من عَلق، اقرأ وربُّكَ الأكرم، الذى علَّم بالقلم). والتعليم بالقلم مطلق غير مقيد بضرب خاص من ضروب العلم، فهو يشمل علوم الطبيعة، كما يشمل علوم الشريعة، يشمل كل علم نظرى يُدْرَكُ بالعقل والاستنباط، وكل علم عملى

يدرك بالتجربة والاستقراء، وكل علم سمعى يدرك بالخبر الصادق كعلم الكتب السماوية وما تحمل من الهداية للبشرية. وقد أمر الله - عزَّ شأنه - رسوله أن يضرع إليه مستزيدا من العلم وأضوائه على نحو ما جاء فى سورة طه: (وقل ربِّ زدنى علما). وأضفى الله على العلماء تشريفًا لا يدانيه تشريف حين أشركهم معه ومع الملائكة فى الشهادة على التوحيد ركن الإسلام وعموده على نحو ما جاء فى سورة آل عمران: (شَهِد الله أنه لا إله إلا هو والملائكةُ وأولو العلم قائمًا بالقسط لا إله إلا هو العزيز الحكيم). ويتردد فى الحديث النبوى التنويه بالعلماء تنويها رائعًا من مثل: «إن فضل العالم على العابد كفضل القمر ليلة البدر على سائر الكواكب». وهى منزلة رفيعة، فالعالم فوق العابد درجةً والعلم فوق العبادة.

وبفضل هذه الدعوة العظيمة فى القرآن الكريم والحديث النبوى للعلم والتعلم أصبحت الأمة الإسلامية منذ ظهورها على صفحات التاريخ أمة دين وعلم، فالدين يُدْرَسُ فى حواضر العالم الإسلامى وكل ما ارتبط به من تفسير للقرآن وحديث نبوى وتشريع فقهى. ويفتحُ الإسلامُ ذراعيه لكل ما وعت الأمم المستعربة من العلوم وألوان الثقافة، بحيث تصبح الأمة العربية سريعًا من أمم العلم والحضارة. وكانت المساجد ساحات العلم الكبرى وجامعاته، ففيها تنعقد حلقات الأساتذة ويتحلَّق من حولهم الشباب يكتبون ما يلقونه أو يملونه، وكانت لكل فرع من فروع المعرفة حلقة أو حلقات، فحلقة لفقيه أو لمحدِّث أو لمفسِّر أو لمتكلم أو للغوى أو لنحوى، والطلاب يستديرون حول أساتذتهم، وقد يبلغون المئات، إذ لم يكن يُشترط للحضور أى شرط، فالتعليم بالمجان، ولكلٍّ طالب الحق فى أى حلقة يختلف إليها كلما شاء. وكان لذلك ثمرة طبيعية هى أن العلم عند أسلافنا كان شعبيًّا، ويوضح ذلك أننا إذا رجعنا إلى أسماء المتكلمين فى القرنين الثانى والثالث للهجرة وجدنا جمهورهم من ذوى الحرف والطبقات الشعبية مثل واصل الغزَّال وأبى الهذيل العلَّاف وأبى حفص الحدَّاد وأبى شُعَيْب القلَّال وفضل الحذَّاء وأبى أحمد التمَّار وحسين النجّار وأبى جعفر الإسكافى وهشام

الفُوَطى. ويتوقف الجاحظ فى كتاباته أحيانًا ليقول: وسألت بعض البَحْريّين أو بعض العطارين من أصحاب الكلام، ولابد أن كان على شاكلتهم بقية التجار وأصحاب الحرف.

وإنما سقنا ذلك لندلّ على أن التثقف بالعلوم وضروب المعرفة كان حظًّا مقسومًا بين جميع الأسلاف، وأنه ليس من طبيعة هذه الأمة أن تتخلف فى مجالات العلم الحديث. غير أن ذلك كله إذا عرضناه على خصوم التراث قالوا: إننا إنما نريد بالذات ما كان عند الأسلاف من علوم الطبيعة، فقد تقدمت هذه العلوم تقدمًا يقطع كل صلة بينها وبين ماضيها عند أسلافنا. فلنبتر هذا الماضى كله بترًا، وفاتهم أن مدارسنا وجامعاتنا جميعها تدرس هذه العلوم بصورتها الغربية الحديثة، بسبب ما حدث فيها من تقدم وتطور واكتشافات لا تكاد تحصى. وإذن فالدعوة إلى رفض التراث حتى نفرغ لدراسة علوم الطبيعة الغربية دعوة غير ذات موضوع؛ لأنها تُدْرَسُ فعلا فى معاهدنا وجامعاتنا ومدارسنا. وليس معنى ذلك أن علماءنا جميعًا يجب أن ينبذوا وراء ظهورهم كتابات أسلافنا فى العلوم الطبيعية، فإنه ينبغى أن يتجرّد منهم نفر لدراسة هذه الكتابات، لنرى مقدار الصواب عند أسلافنا فيها ومقدار ما أدَّوا للإنسانية من خدمات علمية جليلة، وبذلك نعرف دورنا فى تاريخ العلم والحضارة، وتمتلئ نفوسنا حماسة لننهض بهذا الدور من جديد نهوضًا باهرا.

ومعروف أن فى الغرب غير مستشرق عُنى بعرض تاريخ أسلافنا العلمى فى مجلدات منشورة باللغات الأوربية، وأعجبُ العجب أن يكون ذلك مباحًا للغربيين أصحاب علوم الطبيعة الغربية العصرية، وحرامًا علينا، حراما أن نُحْيى تراثنا العلمى الذى يصوّر كيف كان أسلافنا أساتذةً للغرب فى الأندلس وصقلية وفى ثغور الشام ومدى ما نهل منهم أبناء الغرب مما أتاح لهم نهضتهم الحديثة. وهم أنفسهم يستظهرون ذلك مما دفع كثيرين منهم إلى العكوف على دراسته مؤمنين بأنهم لا يستطيعون أن يقفوا على تاريخ علومهم الطبيعية وحضارتهم إلا إذا وقفوا على هذا التراث العربى العلمى فى مصنفاته ومؤلفاته، وكأنما يُطْلب منا

الجهل بهذا التراث، حتى تنقطع الصلة بيننا وبين الأسلاف. ولن تنقطع هذه الصلة أبدًا بل ستظل محتدمة، وستحتدم معها عنايتنا بالعلم الغربى العصرى، لنؤدّى فيه نفس دورنا العلمى القديم، مهتدين بما كرره القرآن العظيم من تذليله الأرض للإنسان وتسخيرها لمنافعه فى مثل قوله جَلَّ ذكره: (هو الذى جعل لكم الأرض ذَلولاً فامشوا فى مَناكِبها وكلوا من رزقه) فقد جعل الأرض منقادة للإنسان يستغلها ويستثمرها ويكشف قوانينها دون أن تمتنع عليه أى صورة من الامتناع، ولم يذلل له الأرض وحدها، فقد ذلل له الكون كله كما جاء فى آية سورة الجاثية: (وسخّر لكم ما فى السموات وما فى الأرض جميعا منه) فكلّ ما فى الأرض وما فى السموات مسخر من أجل الإنسان ومن أجل منفعته ليفيد منه فى حياته. وكل ذلك معناه أن تراثنا لا يحمل أى عائق يحول بيننا وبين التعمق فى العلم الغربى العصرى، بل إنه يحمل ما يُشْعل فينا جذوة العلم، ويمدنا بوقود لا ينفد من هَدْى القرآن والحديث، ومن هَدْى الدور الذى نهضنا به فى تاريخ العلم العالمى.

٣

والحجة الثانية لخصوم التراث أن كثيرًا منه شروح وحواش وتقارير لا تحمل علمًا ولا ما يشبه العلم. ومن يقولون هذه الحجة لا يعرفون فيم نشأت التقارير والشروح والحواشى ولا ماذا تحمل من مواد المعرفة. وجدير بنا أن نتوقف قليلا لنعرف كيف نشأت هذه الظاهرة، وكيف شاعت فى عصر الحروب الصليبية والتتارية المغولية، فقد نشأت لغرض توضيح ما قد يكون فى نصوص بعض الكتب من إبهام. حتى إذا كانت حروب الصليبيين والتتار أحسَّ أسلافنا كأن تراثنا تتهدده الحرب ويُخْشَى من ضياعه أو سقوطه من يد الزمن، حينئذ رأوا من واجبهم أن يعملوا بكل ما يستطيعون على حفظه وأن يكفلوا له البقاء على وجه الدهر، فعَمَدُوا إلى تلخيص علومه وأصوله فى متون موجزة، ثم رأوا أن يشرحوها توضيحًا لمادتها العلمية، وأحسّوا أحيانًا أن ما كُتب عليها من بعض الشروح

لا يُغْنى الغناء التام، فشرحوها بدورها فيما سموه بالحواشى. ثم خلف علماء أجلاء، فرأوا أن يضيفوا بعض تعليقات إلى عمل أصحاب الحواشى، فكتبوا تقارير ضمنّوها ملاحظاتهم على المتون وشروحها وحواشيها المختلفة.

ومَنْ يقرأ الحواشى والشروح والتقارير يعرف أنها تحولت بكل علم إلى ما يشبه دائرة معارف واسعة فيه، فليس هناك رأى لعالم فى مسألة من مسائل علم منذ وجد على صفحة التاريخ إلا ويدوَّن ويسجل فى وضوح تام، سواء أكان ذلك فى المصنفات الخاصة بالعلم، أو كان فى مصنفات لعلوم أخرى تتناول شيئًا من مباحثه. ونضرب مثلاً لذلك علوم البلاغة، فلها مصنفاتها الخاصة التى تساق فيها آراء مؤلفيها، ومباحث منها تتداخل فى كتب النقد الأدبى، وأخرى تتداخل فى كتب علم الأصول أو فى كتب التفسير. وكل هذه الكتب والمصنفات يسوِّى منها الشارح لمتن من متون البلاغة التى أُلِّفت فى العصور المتأخرة دائرة معارف كبرى للآراء البلاغية على مر العصور.

ومعنى ذلك أن الشروح والحواشى والتقارير التى تزخر بها المكتبة العربية هى فى واقعها دراسات علمية تاريخية للعلوم التى تعرضها، دراسات يَحْنى لها الباحثون المعاصرون رءوسهم لدقتها وتعمقها ومخالطة مؤلفيها لأسلافهم مخالطة علمية نادرة. وإنى لأزعم أن أحدًا منا لا يستطيع أن يؤلف كتابًا تاريخيًّا لعلم من علوم العربية والشريعة الإسلامية دون أن يتوفّر على قراءة متونه وشروحه وحواشيه المتأخرة لإكباب أصحابها على قراءة مصنفاته المتعاقبة قراءة مكررة فاحصة ممتحنة أدق ما يكون الامتحان والفحص، فهم يتقنون ما يقرءون فهمًا وتحليلاً وتأويلاً، وهم ينقدونه ويصححونه ويضيفون إليه كثيرًا من تحليلاتهم وآرائهم. وأضرب مثلاً لذلك شروح متن التلخيص لعلوم البلاغة، فإن السبكى يذكر فى مقدمة شرحه لهذا المتن - كما مرَّ بنا فى غير هذا الموضع - أنه رجع إلى نحو ثلاثمائة كتاب، ومن يستمر فى قراءة شرحه يجد تحت بصره فيه جميع الآراء التى دُوِّنت فى علوم البلاغة سواء فى كتبها الخاصة أو الكتب الفرعية المتصلة بها. ومعروف أن القدماء وبعض المحدثين اضطربوا اضطرابًا شديدًا فى فهم الآراء

المنشورة فى كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجانى الذى صوَّر فيه قضايا علم المعانى ومسائله، غير أن من يرجع إلى شرح مشهور لمتن التلخيص المذكور هو شرح السعد التفتازانى سيجد أضواء غامرة قد سُلِّطت على آراء عبد القاهر، بحيث أصبحت واضحة وضوحًا بيِّنًا لا يشوبه أى لبس أو غموض.

وهذا نفسه يلقانا فى شروح متون الفقه والنحو وحواشيها. وإنى لموقن أن أحدًا منا لا يستطيع أن يكتب تاريخ المدارس النحوية: البصرية والكوفية والبغدادية والأندلسية والمصرية دون أن يقرأ شرحًا لمتن من متون علم النحو مثل شرح همع الهوامع على متن جمع الجوامع للسيوطى، فإنه يسوق فى شرحه جميع الآراء النحوية لنحاة هذه المدارس بحيث يصبح من اليسير على المؤرخ لتلك المدارس أن يكتب لها تاريخًا علميًّا دقيقًا. فليست الشروح وما يتصل بها من الحواشى والتقارير لغوًا من اللغو أو فضولًا، بل هى دراسات علمية تاريخية بالغة الدقة، أصحابها يحاورون فيها أسلافهم ويجادلونهم كأحسن ما يجادل ويحاور العلماء المتخصصون الممتازون.

ومن تتمة الهجوم لخصوم التراث أن نراهم يجدون على نسخة صحيح البخارى المطبوعة ببولاق مثلًا سماعًا لابن مالك العالم النحوى المشهور لقراءة اليونيني. فيظنون أن المسألة لا تعدو إثبات التلقى والأخذ عن هذا العالم، وكأن علم ابن مالك وأمثاله فى كتابتهم للسماع أو القراءة تقف عند حدّ النقل والمحاكاة ولا ابتكار هناك ولا أصالة ولا إضافة يضيفها التلميذ إلى أستاذه، وكأن كل ما ينتظر منه للأجيال التى تتلوه أن يحكى لها ما سمعه أو قرأه على الشيخ بلفظه غير ناقص منه ولا زائد عليه.

وهو خطأ فى الفهم والتصوّر إذ لم يكن المراد حين يكتبون على الكتب كلمة سمع أو قرأ إثبات الأخذ عن الشيوخ، إنما كانوا يريدون شيئًا أهمّ من ذلك هو التثبتّ من صحّة نسبة الكتاب إلى صاحبه أو راويه خشية أن تكون نسبته مغلوطة فى عصور كان يتداول فيها الكتبَ الوراقون، وكان منهم جهلاء فكانوا يُدْخلون على عنواناتها وأسماء مؤلفيها وبعض صفحاتها غير قليل من الخلل والاضطراب.

فإذا عرفنا أن اليونينى أخرج صحيح البخارى - كما أسلفنا فى موضع آخر - فى أقدم صورة علمية للتحقيق بحيث استطاع أن يستخلص للكتاب أدقّ صورة لأحاديثه، بمقابلته على أهم أصول مسموعة كانت بعصره، وأنه اصطفى ابن مالك النحوى الكبير لمراجعته فى أثناء إملاء الكتاب وتصحيح ألفاظه وعباراته عرفنا قيمة نسخة صحيح البخارى المطبوعة وقيمة ما كُتب عليها من سماع ابن مالك لها من اليونينى. وكان السماع - كما كانت القراءة - حتمًا فى رواية كتب الحديث النبوى، حتى لا تشوبها أى شائبة، وحتى يُكْفَلَ لها كل ما يمكن من صحة وضبط.

ومن المهم أن نعرف أن علم المحدِّث حينئذ لم يكن يقتصر على سماع أصل مهم من أصول كتب الحديث أو قراءته، بحيث يُسْمَحُ له بعد ذلك بأن يَخْلُفَ شيخه فيقعدَ فى مجلسه من بعده للإملاء على الطلاب، بل كان لا بد له قبل تصدره للإملاء من ثقافة واسعة بعلم الجرح والتعديل ومعرفة رواة الحديث الموثَّقين والمتهمين، وكذلك علم علل الحديث وعلم مصطلحه. ولا بدّ أن يكون المحدِّث الملى قد سمع عن طائفة كبيرة من الشيوخ الحفاظ أكثر أمهات كتب الحديث، وفى ذلك يقول التاج السبكى: «إنما المحدِّث من عرف الأسانيد والعلل وأسماء الرجال والعالى من الأحاديث والنازل، وحفظ مع ذلك جملة مستكثرة، وسمع الكتب الستة: صحيح البخارى وصحيح مسلم وسنن أبى داود وسنن النسائى وجامع الترمذى وسنن ابن ماجه ومسند ابن حنبل وسنن البيهقى ومعجم الطبرانى، وضَمَّ إلى هذا القدر ألف جزء من الأجزاء الحديثية. هذا أقل درجاته، فإذا سمع ما ذكرناه وكتب الطبقات، ودار على الشيوخ، وتكلم فى العلل والوفيات والأسانيد كان فى أولى درجات المحدثين». وإذا كانت هذه الدرجة هى - كما يقول التاج السبكى - أولى درجات المحدثين، فما بالنا بدرجاتهم العليا وما كانوا يوفرون لأنفسهم فيها من ثقافة واسعة بالحديث وروايته ووجوه صحّته وضعفه وعلله وطرقه.

ولعل فى ذلك ما يصور أن العلم عند أسلافنا كان يقوم حتى فى عصور الحواشى والشروح على الجهد المضنى واحتمال العناء الشاق، وأيضًا على

محاولة النفوذ إلى خواطر وآراء مبتكرة فى جميع فروع العلم: التشريعية واللغوية والتاريخية والطبية، يدل على ذلك أكبر الدلالة كثرة العلماء النابهين الذين أنتجتهم هذه العصور مثل ابن الصلاح والقسطلانى فى الحديث النبوى وعلومه، والشاطبى وابن الجزرى فى القراءات، وابن النقيب المصرى وأبى حيان الأندلسى فى التفسير، وابن مالك وابن هشام فى النحو، والمقريزى وابن تغرى بردى فى التاريخ، وابن خلدون والتاج السبكى فى علم الاجتماع، وابن البيطار أكبر صيدلى ظهر قبل العصور الحديثة، وابن النفيس المصرى مكتشف الدورة الدموية الثانية لأوّل مرة فى تاريخ الطب وبحوثه.

٤

والحجة الثالثة لخصوم التراث وقوف أنصاره ضد أصحاب الشعر الحر الجديد وادعاؤهم أنه ليس شعرًا؛ لأنه من نمط مخالف لنمط الشعر التقليدى، إذ لا تتألف منظوماته من أبيات وشطور تتحد فى عدد التفاعيل ونظامها إنما تتألف من سطور تزيد تفاعيلها وتنقص، فقد تكون واحدة وقد تكون اثنتين أو ثلاثًا أو أربعًا حسب المعنى الذى يريد ناظم الشعر الحرّ أن يصوغه.

وقد نشبت معارك كثيرة بين أنصار التراث وخصومه من أنصار الشعر الجديد إذ قالوا: إن حياتنا تطورت من جميع جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وينبغى أن يتطور معها إيقاع الشعر، حتى نحس بآثار تطورنا فى شعرنا. وإيقاع الشعر لا يدخل فى الاقتصاد والاجتماع والسياسة، إنما يدخل فى الأنغام والألحان. ومعروف أن الجيل الماضى كان يعيش حياة الأمة العربية فى آلامها وآمالها ومقاومتها للاستعمار الغاشم، مما دفع حافظ إبراهيم إلى استحداث شعره الاجتماعى الذى يصور حياة البؤس والشقاء فى الأمة، كما دفعه هو وشوقى ومعاصريهما إلى استحداث أشعارهم السياسية التى كانوا يصوبونها رماحًا تطعن صدور المستعمرين. ولم يستعص الإطار التقليدى عندهم على الوفاء بالمعانى التى اتصلت بالتطور فى حياتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية، بل أدّاها أداءً سديدًا.

وقال خصوم التراث: إن المنظومة الشعرية تجربة نفسية، والتجربة النفسية الصحيحة لا تطّرد فى خطوط مستقيمة، بل تتعرج فى منحنيات ومنعطفات كثيرة، وينبغى أن تفسح المنظومة الجديدة لصور متعرِّجة، بحيث تقصر السطور وتطول فى غير نظام. ويقول أصحاب التراث: إن هذه التعرجات التى تحدثوننا عنها فى المنظومات الجديدة ليست مسألة معنوية، إنما هى مسألة حسّية تقاس بالمسطرة، وليست تعرجات معنوية حقيقية، فإن السطور وقصرها قد لا يحملان من حيث هما ما تحمله سطور متساوية من المنحنيات والمنعطفات، إلا إذا جعلنا المسألة مسألة كمّ لا مسألة كيف. وأمامنا الشاعر العربى فإنه حين انفصل عن الإطار التقليدى للقصيدة فى الموشحات لم يخضع أداءها الموسيقى للفكر ومنعرجاته، بل ابتعد عنه إلى أقصى حدّ وأصبح الشعر عنده حسّيًّا، لسبب طبيعى، وهو أنه جدد فى الشكل الخارجى وبالغ فى هذا التجديد، بينما الذين أودعوا الإطار التقليدى مضامين جديدة فلسفية ونفسية وفكرية ظّلوا محافظين عليه محافظة شديدة، على نحو ماهو معروف عن أبى العلاء فى لزومياته، وابن سينا فى قصيدته عن النفس، ومعروف أنها تعد أمًّا لقصائد كثيرة جدًّا من قصائد المهاجَر الأمريكى الشمالى.

وقال خصوم التراث: إن إطالة نفس الشاعر على النمط القديم فى بيت مشطّر طويل مقفّى من شأنها أن تحدث خلخلة وترهلا فى المعنى الموجز الذى ينبغى أن يؤدّيه الشاعر فى كلمة واحدة أو كلمتين أو فى كلمات قصار. ويقول أنصار التراث لهم: إن ما تقولونه إنما يصدق على الشاعر المتوسط والضعيف، أما الشاعر الممتاز فإنه لا يُحْدث هذا الترهل فى أبياته بما يضيفه من زوائد فيه لا تدعو إليها حاجة، إنما يُحدث ذلك الشاعر الردىء الذى يجفّ نبع شاعريته بسرعة ويجد صعوبة فى إكمال البيت إلا أن تسعفه ملاحقُ وإضافات تخلْخل المعنى وقد تفسده.

وقال خصوم التراث: إن إيقاع القصيدة التقليدية إيقاع جهرى حادّ الوقع، وكثير من التجارب الشعرية الجديدة فى حاجة إلى إيقاع الشعر الحر لما يجرى فيه من الهمس والخفاء. ويقول أنصار التراث: إننا حين نحقق هذا الكلام نجده

لا يقوم على سند صحيح؛ لأن موسيقى القصيدة التقليدية حملتْ على مرّ الزمن إيقاعات متفاوتة بين الجهر والهمس، وتكثر الإيقاعات المهموسة فى غزليات العباس بن الأحنف وابن زيدون والبهاء زهير. ومما يقف الشعراء على هذا الجانب فى تراثنا علم التجويد الذى يدرس خصائص الحروف فى الجهر والهمس والشدة واللين والغلظ والرقة.

وقال خصوم التراث: إن الإيقاع الشعرى الموروث يطفح بالملل لأنه يقوم على مسافات زمنية متساوية فى التفاعيل والسطور. ويقول أنصار التراث إن الموسيقى دائمًا تقوم على تكرار وحدات نغمية، والتكرار لا يُعَدّ عيبًا فيها، بل هو من جوهرها، ونفس الشعر الحرّ يقوم على تكرار تفعيلة واحدة، فلو أن تكرار الموسيقى من حيث هو يحدث مللا، ونقصد تكرار النغم، لكان إيقاع الشعر الحر معرّضا لذلك بأكثر مما يتعرض إيقاع الشعر التقليدى؛ لأنه يرتبط دائمًا بتفعيلة واحدة مما جعل أصحابه يحرمون على أنفسهم البحور ذات التفعيلتين. على أن من المعروف فى تفاعيل الإيقاع الموروث أنه يَدْخلها زحافات كثيرة، وهى زحافات من شأنها أن تحدث تغييرًا واضحًا فى الرنّة الإيقاعية للتفعيلة، على نحو ما يحدث فى تفعيلة بحر الكامل: «متفاعلن» حين تسكن التاء فيها، فتتحول إلى «مستفعلن» وحينئذ تتحول رنّتها الإيقاعية من صورتها السريعة إلى صورة متأنية بطيئة.

وقال خصوم التراث: إن إيقاع الشعر الموروث تحف به سلاسل الرَّوِىِّ وأغلال القوافى مما يجعل النظم فيه عسيرًا شديد العسر. ويقول أنصار التراث: إن السهولة ليست مطلبًا للشاعر النابه، بل إنه ليطلب العسر ويجد فيه لذته حتى يبلغ ما يطمح إليه من التفوّق والامتياز على أقرانه، ومن الخطأ أن نسمى شطور الشعر وقوافيه سلاسل وأغلالاً، وهى جميعها عناصر نغمية لا يتكون شعر عربى بدونها، وليست عناصر معقدة أو صعبة كما قد يتبادر، فقد أدّى بها شوقى شعره المسرحى الجديد، وأدّى بها سليمان البستانى إلياذة هوميروس فى آلاف الأبيات، وقديمًا أدى بها أبان بن عبد الحميد قصص كليلة ودمنة فى أربعة عشر ألفًا من

الأبيات أداء بهر به معاصريه. وكل ما فى الأمر أنها تحتاج الشاعر المرهف الذى يحسن توقيعها واستخراج ألحانها.

ومن المحقق أن أركانًا كثيرة من الإيقاع الشعرى الموروث سقطت من إيقاع الشعر الحر، فقد سقط ركن البيت وركن الشطر وركن القافية، ولم تعد المنظومة الشعرية ألحانًا تغنىً فى يسر أو تنشد فى سهولة، فقد انتقلت من عالم الأذن إلى عالم البصر، وأصبحت تنظم لتُقْرَأ فى صمت لا لتنشد أو ليتغنَّى بها، إذ تُقْرأ من فاتحتها إلى خاتمتها دون توقف أو تمهل. وكل ذلك يحاور فيه أنصار التراث مرددين أن شعرنا العربى ظلّ طوال عصوره الماضية يحاول إرضاء الأسماع، بحسن جرسه وجمال أدائه مستعينًا بكل ما تملك لغتنا الشعرية من نغمات تسيل عذوبة وصفاء ورقة ورشاقة.

وطوال هذا الحوار المفتوح بين خصوم التراث وأنصار الإيقاع الموسيقى العتيق كان خصوم التراث – ولا يزالون – ينادون: دعونا من الشعر التقليدى وموسيقاه المعقدة، بل أسدلوا عليه الستار نهائيًا فقد انتهى دوره وانتهت أيامه وانتهى إيقاعه، ولن نعود ثانية إلى الوراء، لنجد لذّة فى هذا الإيقاع، فقد تطور بنا الزمن وخُلقنا خلقًا جديدًا، لايأبه فى الأدب شعرًا ونثرًا بحسن جرسه وجمال موقعه فى الأسماع. وإن العجب ليملأ نفوسهم اليوم، إذ يرون من أنصار الشعر الحر من هجروه إلى غير مآب عائدين إلى الإيقاع الموسيقى العتيق، وأن كثيرين ممن ظلوا ينظمونه يتخذون وسائل كثيرة للالتحام بالإيقاع الشعرى الموروث فى مقدمتها التزام القافية المنوعة فى منظوماتهم، وكأنهم أحسّوا فى عمق بحاجة شعرهم الحرّ إلى تلك الرنات، حتى يلذّ به اللسان وتلذ به الآذان، وحتى يتيحوا لقرّائهم الوقوف عند نهايات السطور وقوفًا يمتزج به الترنم والطرب. ولا ريب فى أن ذلك انتصار عظيم لأنصار التراث ضدّ خصومه، وهو انتصار يبشر بأن جهودًا كثيرة سيبذلها أنصار الشعر الحر – عن طريق الاختلاط الدقيق بالإيقاع القديم– بحيث يصبح لإيقاعهم الشعرى الجديد نظام دقيق من النسب النغمية واللحنية التى تخلب الألباب والأفئدة،والتى طالما خلبت ألباب أسلافنا بشرابها الموسيقى المصفّى الهنىء.

٥

وقد أعْيَا نقضُ هذه الحجج وأمثالها خصومَ التراث من قديم، فعمدوا إلى حجة أخيرة تحقق لهم كل ما يبتغون من قطع الصلة بيننا وبين التراث، إذ ذهبوا يعظمون من صعوبة الفصحى، قائلين إنها شديدة التعقيد فى نحوها وصرفها وإن تعلّمها عسير أشدّ العسر، وما أحرانا أن نهجرها إلى العامية مادام فهمها يصعب علينا ومادام الناشئة وأوساط المثقفين يتحملون فى سبيله عناءً شديدًا. وما الفصحى؟ إنها ليست لغتنا، إنما هى لغة العرب القدماء الذين بَعُدَ العهد بهم، كانوا يتداولونها فى حياتهم اليومية العاملة وينطقونها نطقًا سليمًا على نحو ما ننطق عاميتنا دون أى تعثر ودون أى صعوبة ودون أى حاجة إلى تعلّم النحو والصرف وقواعدهما المعقدة أشدّ ما يكون التعقيد.

وليست هذه الثورة على الفصحى جديدة، إذ ترجع إلى العقد الأخير من القرن الماضى، حين أراد الاستعمار الآثم أن يقطع الوشائج القائمة بين البلاد العربية حتى لا تقاومه مقاومة جماعية، وحتى تَنْسَى تاريخها وماضيها العريق الذى تحمله الفصحى فى أقوى صوره. وأخذ بعض المستشرقين وخاصة من الإنجليز يدعون إلى ذلك قائلين: إن تمسّك العرب المحدثين بالفصحى هو سبب تخلّفهم عن الأوربيين فى ميادين الحضارة والأدب والعلم، وإنه أولى لهم أن يتخذوا العامية لغة للأدب والعلم والثقافة حتى يسايروا ركب الحضارة، إذ هى لغة الشعب، ولا أمل لشعب فى أن ينهض إلا إذا أصبحت لغته اليومية العاملة نفس لغته العلمية والأدبية.

وطبيعى أنْ سقطت هذه الدعوة فى حِينها، إذ كانت دعوة استعمارية هدامة، لا تقصد إلى التقاطع بين الشعوب العربية فحسب ولا إلى التقاطع بينها وبين تاريخها فحسب، بل أيضا إلى تقاطع أشدّ نُكْرا بينها وبين لغة القرآن الكريم، كتاب الله، وأصل الدين الحنيف، وينبوعه، ومفخرة العرب فى البلاغة التى ليس

لها سابقة ولا لاحقة. وكانت تلك الغايةُ الخبيثة وحدها كفيلة بوأد الدعوة فى مهدها. ومن الغريب أنْ زعموا أن العامية أقدر من الفصحى على حمل الحضارة والأدب والعلم، وليس لها أى تراث علمى ولا أدبى ولا حضارى، وقد أظهرت الفصحى منذ أوائل الإسلام - بفضل أبنيتها واشتقاقاتها المتنوعة - قدرتها الهائلة على حمل كل ما كان لدى الأمم القديمة: الفرس واليونان والهنود والسريان من حضارات وثقافات، ومن علوم ومعارف، حتى ليذهل المستشرقون أنفسهم أمام هذه الطاقة العظيمة مقرّين بأن التاريخ لم يعرف لغة وسعت - فى سرعة شديدة ومدّة وجيزة - كل ما صادفها من علوم وثقافات على نحو ما وسعت الفصحى، بل على نحو ما تمثلت واستوعبت مضيفة فى كل جانب إضافات جديدة لم تَخْطِرْ للأمم السابقة ببال، فإذا لها حضارتها الجديدة، وإذا لها إسهامُها بمنكب ضخم فى العلوم والآداب، مما يُدْرَسُ اليوم دراسات علمية فى جميع الجامعات الغربية.

وقد مضى علماؤنا المعاصرون يتخذون الفصحى لسانًا لهم، لما يجدون فيها من طواعية ومرونة على أداء المعانى، ولأنها واسطة التخاطب مع كل أبناء الضاد، وزوّدها العلماء أزوادًا علمية لا تكاد تحصى أو تستقصى، غير ما زوّدوها به من المصطلحات الجديدة، بحيث غدت لغةً علمية مشتركة من الخليج إلى المحيط. وبالمثل زوَّدها الأدباء بما لا يكاد يعد أو يحصى من آثارهم الأدبية، وقد أُخذوا ينوّعون فيها على هَدْى ما تمثّلوه من الفنون الأدبية فى الغرب، فإذا شوقى وغيره من الشعراء يستحدثون فن الشعر التمثيلى، بجانب ما استحدث الكتّاب من الروايات التمثيلية، وبذلك نما التمثيل عندنا وأخذ فى الازدهار. وأجاد كثير من الكتاب الفن القصصى وأكثروا من القصص الطويلة والأقاصيص، وبلغوا من ذلك مبلغًا عظيمًا من الإتقان والإجادة، فإذا هم من مذاهب مختلفة على طريقة الغربيين، وإذا كثير من قِصَصهم وأقاصيصهم يترجم إلى اللغات الحية، مما جعل أدبنا العربى فى هذه الأيام يسمو إلى منزلة الآداب العالمية.

ومع كل هذا التطور الأدبى والعلمى الخصب المثمر الذى حققته الفصحى

لا تزال ترتفع بعض الأصوات منادية: أعفونا من هذه اللغة ذات القواعد الصعبة المملوءة بالأشواك بل بالألغاز، ودعونا نتخذ العامية أداةً لأدبنا حتى يكون أدبًا واقعيًا حقيقيًا، ويضربون مثلاً لذلك القصة، يقولون: إنها حين تكتب بالفصحى تكتب بلغة لا يتكلمها شخوصها، لغة لا تصور بالضبط أفكارهم ومشاعرهم، أما حين تكتب بالعامية فإنها تتطابق مع مشاعرهم وأحاسيسهم وكل ما يدور بخلدهم. وينسون أن القصة حين تكتب بالعامية تصبح محلية لا تشيع فى البلاد العربية، إنما تشيع فى بلدتها أو قل فى دارها وحدها. وينسون أيضًا خاصة مهمة من خواص الأدب فى القصص وسواه، أنه يقوم - كما لا حظ ذلك أرسطو قديمًا فى الشعر - على المحاكاة. فليس فيه واقع تام، إنما فيه محاكاة الواقع، وهى تتحقق عن طريق الفصحى كما تتحقق عن طريق العامية.

ولا ريب فى أن هذا الجانب من الأدب جانب المحاكاة هو الذى جعل كل من ترجموا منا القصص الغربى واقعيًا أو غير واقعى يترجمونه إلى الفصحى، ولم تستعص يومًا على ترجمته، بل لقد أدّت ذلك أداءً باهرًا يشهد لما قلناه من أن المدار فى الأدب على المحاكاة، لا على النقل من واقع العوام طبق الأصل، ولو أن القصص الواقعى كان يُفْهَمُ هذا الفهم الضيق لظل محصورًا فى لغته ولما أمكنت ترجمته إلى اللغات المختلفة.

ويقولون: دعونا من أساليب الفصحى العتيقة، إنه يكفى أن تكون بها هذه الأساليب البالية لنهجرها إلى الأبد، ولكن من قال إن أساليب الفصحى تستعصى على التطور، إنها ككل لغة فى العالم تتطور وتتطور معها أساليبها، وهل هناك من ينكر أن أساليبها تطورت فى العصر العباسى، عصر الترجمة ووضع العلوم، تطورًا واسعًا لا فى مجال العلم والفلسفة فحسب، بل حتى فى مجال الشعر، فقد نصَّ الأسلاف على أن شعراء العصر العباسى الأوّل منذ بشّار استحدثوا لأنفسهم أسلوبًا مولدًا جديدًا كان يعتمد على الألفاظ الواسطة بين لغة البدو الزاخرة بالألفاظ الحوشية ولغة العامة الزاخرة بالألفاظ المبتذلة.

وهذا نفسه حدث للفصحى فى عصرنا بصور أوسع وأرحب، إذ جعلتها

الصحافة منذ أواخر القرن الماضى تخطو خطوات واسعة نحو اليسر والسهولة والقرب الشديد من لغة الحياة اليومية، لسبب طبيعى، وهو أنها تخاطب الجماهير وأكثرها من العامة التى لا تعرف العمق والصعوبة، وإنما تعرف اليسر والبساطة، وسرعان ما أخذ كتّابها فى السياسة والاقتصاد والأدب يبسِّطون مقالاتهم وأعمالهم حتى تفهم عنهم العامة. وتنوعت الصحف تنوعًا واسعًا بين يومية وأسبوعية وشهرية، وكثر عدد المحررين فيها كثرة مفرطة، وكان لذلك أثره الواسع فى تبسيط لغة النثر إلى أبعد الآماد. وإذن فما يقوله خصوم التراث عن جمود الفصحى ووجوب إحلال العامية بسبب أساليبها العتيقة باطل من أساسه، فقد تطورت تطورًا خطيرًا فى جميع جوانبها، تطورت فى أساليبها، وتطورت فى موضوعاتها وفى فنونها الشعرية والنثرية.

وآفة الآفات فى كل ما قدمنا أنه يوجد نفر يتنكر لتراثنا ومعاذ الله أن نتنكر له، وليس معنى ذلك أننى أدعو إلى وقف تطورنا، بل أنا أدعو إلى التمسك بالتراث، بحيث نبعثه ونحييه وننشره فى خير صورة علمية محققة، وفى الوقت نفسه نحاول عرضه عَرْضًا عصريًّا، لكى ينتفع به أبناؤنا على خير وجه، وليس ذلك فحسب، بل نستغله ونستلهمه فى تطورنا، بحيث يكون حافزًا لنا أىّ حافز على التطور بأدبنا وبحياتنا العقلية والفكرية. والخطأ كل الخطأ أن يظن ظان أن تمسكنا بالتراث يلغى عصريتنا، إنه يقفنا على معرفة مقوماتنا الثابتة، وهى معرفة من شأنها أن تؤكد وجودنا وأن تجعلنا ننهض بدورنا الحضارى فى هذا العصر الذى نعيشه نهوضًا سديدًا. وأمامنا الأمم المتحضرة العصرية جميعها تعنى أشد العناية بتراثها، وما كنا لنكون بدعًا فى تلك الأمم، بل سنظل مثلها حريصين على ميراثنا من أسلافنا، وسنورِّثه أبناءنا لسبب طبيعى، وهو أنه يحمل خصائص شخصيتنا الأصيلة.

فى الشّعر

حول الشعر

١

بين الوضوح والغموض

يزعم بعض النقاد أنه يجب أن نرفض كل شعر غامض لأن الغموض والجمال لا يجتمعان فى صعيد واحد ويبدو أنهم يريدون هذا النوع من الغموض الذى يتجلل من حَنادس الليل بحجب وأستار، فإذا أعملنا فيه عقولنا وأجهدناها ما وسعنا الإجهاد والإعمال لم نتبين شيئًا غير الظلام الموحش والحلوكة الدامسة، وليس هذا هو الغموض الفنى أو الشعرى الذى يُعَدّ سببًا من أسباب جمال الشعر، بل هو غموض آخر لا تنفر منه النفس ولا تستوحش، وإنما تقبل عليه وتهش له وتجد فيه لذّة ومتاعًا كبيرا، وهو أشبه ما يكون بالظلال لا تحجب النور ولكن ترسله بقدر. ومهما كثر هذا الغموض وفاض فلن يحول بيننا وبين التأثر الجميل بالقطعة الشعرية وما يغمرها من سحر وإبداع. بل ربما كان هو مثار إعجابنا وتقديرنا ومبعث سرورنا وغبطتنا. هو غموض حقا، ولكنه غموض ذو بهجة، تقَرّ به النفس ويُسَرّ به الذهن، وما أشبهه بهذه السدول الرقيقة التى يُرْخيها الضباب على الطبيعة، فلا يزيدها إلا سحرًا وجمالا، ولا يزيدنا إلّا إعجابًا واستحسانا.

وهذا الغموض الشعرى له أسباب مختلفة، ولعل كثيرًا منها يرجع إلى فقر اللغة وقصورها فى الإفصاح عن عواطف الشعراء النفسية وميولهم ورغباتهم، فكثيرًا ما تعجز اللغة عن أداء المعانى التى تضطرب فى صدورهم، وحتى هذه الألفاظ التى ظفرت بالإفصاح عن بعض هذه المعانى لم توفق فى القيام بمهمتها

الشاقة توفيقًا كبيرًا، وذلك لأن المعانى التى تفصح عنها لا تخضع لشىء خاص محدود يعرفه الجميع، إذ المعانى ليست مادية محسوسة، وإنما الألفاظ هى المحدودة بحروف معدودة وفراغ مخصوص. ومما يزيد الموضوع خطرًا أن كل كلمة من الكلمات التى يستعملها الشعراء تعبّر عند كل واحد منهم عن حالة مخصوصة لا يشترك معه فيها أحد مشاركة تامة. وما هذه الكلمات إلّا حيل وتدابير يستخدمونها للإفصاح عن هذه المعانى التى تزخر بها نفوسهم، ولا شك فى أن بها كثيرًا من التسامح، كما أن بها كثيرًا من الإبهام والغموض.

ويخطئ كثير من النقاد فيظنون أن لا خلاف بين الحياتين العقلية والنفسية، والواقع أن هناك اختلافا كثيرا فالحياة العقلية قد دُرست، واستطاع العلماء أن يعرفوا مقدماتها وطرق استدلالها، فكان علم المنطق، أما الحياة النفسية فلا تزال على أشدّ ما تكون إبهامًا وغموضًا، ولهذا كان تحليل التجربة الشعرية إلى عناصرها من إحساس وشعور وخيال وعاطفة منشأ غموض كثير ينتشر بين أجزاء القصيدة الواحدة. ومن هنا كان الخلاف كثيرا ما يقوم بين النقاد فى فهم القطع الشعرية المختلفة، لأنهم لا يعتمدون على مبدأ معروف للمناقشة والمقارنة، فهم لا يستنيرون بتحليل واضح سابق مشابه للتجارب الشعرية التى يتناقشون فيها، وعلماء النفس أنفسهم يقولون إن الشعور مصدر الإبهام، فما بالنا بالحياة النفسية كلها وما تنطوى عليه من رغبات وعواطف وميول وشهوات لا سبيل إلى حَدِّها أو حصرها، وإذا كانت هذه هى الحياة النفسية وهى على أشد ما تكون التواءً وتعقيدًا أفلا نسمح لما يخرج منها أن يحمل شيئًا من آثار إبهامها، ما دام جميلا نشغف به، ونعجب بحسنه وجماله.

والواقع أن الأمر لا يحتاج منا إلى إصدار حكم ليفارق الشعر الغموض ويقاطعه، بل إن ذلك يرجع – كما رأينا – إلى الحياة النفسية ذاتها، وسواء رضينا أم غضبنا فسيستمر الغموض مسيطرا على الشعر، حتى تتضح الحياة النفسية، ولا سبيل إلى هذا الوضوح الآن، وتاريخ الشعر يؤيد أن هذا الغموض لازمَ الشعر منذ نشأته الأولى، فقد كان الإنسان – قبل أن يتحول محيط عواطفه إلى

جليد تسطع عليه أشعة الأفكار والألفاظ – يعبّر عن هذه الحياة الصاخبة فى نفسه بأصوات مبهمة. ولما أخذت الأفكار والألفاظ تقوم بتجسيم هذا التعبير رأى الشاعر الأوّل أنها عاجزة عن القيام بمهمتها قيامًا تامًّا، فأضاف إليها الوزن الشعرى علّه يكمل بنغماته المعنى الذى يريد الإفصاح عنه. وللموسيقى الشعرية شأن كبير فى الشعر، وذلك لأنها إذا ارتقت إلى أسمى درجاتها استطاعت أن تؤثر فى نفوس السامعين بدون حاجة إلى فهم الأفكار التى تحملها، فلا يكادون يسمعونها حتى يجدوا لذة جميلة لا يستطيعون أن يرجعوها إلى مصدر سوى هذه النغمات السحرية التى يبثها الشاعر فى آثاره الشعرية.

وغموض الشعر لا يأتى دائما من الشاعر وشعره، بل كثيرا ما يأتى من القارئ وقراءته، فالناس يختلفون فى فهم القصيدة بل فى فهم البيت الواحد، ولا سبيل إلى كبح جماح هذا الخلاف، لأنه يرجع إلى مشاعر سيكولوجية، فإن كل صورة فى الشعر أو فكرة فيه حين ننقلها من عالمها الخارجى إلى عالمنا النفسى الداخلى تصادف مناطق من الشعور تختلف باختلاف القراء، ولهذا ينتهى كل قارئ غالبًا إلى صورة أو فكرة لا يشترك معه فيها غيره، ولكى يكون حكم القارئ للشعر صحيحًا يجب أن يكون ماهرًا فى إخراج نفسه من كل ما يؤثر فيه، بارعًا فى فهم الحالات العقلية التى تلائم الموضوع الشعرى الذى يقرأ فيه، كما يجب أن يتخلّى عن كل النزعات، فلا يؤثر شيئا لقدمه وبقائه، ولا يحتقر شيئا لجدّته وحداثته.

والإبهام كثيرا ما يأتى مما ترمز إليه الفكرة الشعرية، لأن الفكرة الفنية لا تلهم القارئ دائما برموز محدودة، فمثلا إذا صوّر إنسان فتاة رامزًا بها إلى الأنوثة ولم يعرف الناس ماذا أراد بالضبط رأيتهم يختلفون فيما بينهم اختلافًا شديدًا، هذا يقول إنه يرمز إلى الجمال، وذاك يقول إنه يرمز إلى الدلال، ويقول ثالث: بل إلى الجلال، وقلّما يهتدون إلى الرمز الحقيقى الذى أراده الراسم لصورته، وكذلك المناظر الطبيعية، فهى لا تُملى علينا فكرة محدودة، وهذا هو الذى يجعلنا نقول إن الإنسان يرى من الجمال بها فى المرة الثانية ما لم يره فى المرة

الأولى، أى أنها توحى إلينا كثيرًا من الأفكار والخواطر المتنوعة كلما نظرنا وأمعنا فيها. والأمرُ يرجع إلى أننا لا نفهم الجمّال مرة واحدة، إذ الجمال ليس مسألة حسابية يعوزها الفهم، ولا تمرينا هندسيا ينقصه البرهان، وإنما هو معين لأفكار كثيرة لا مقطوعة ولا ممنوعة، ولن تنضب فيه هذه الأفكار إلا إذا فنيت - لا قدّر الله - حياتنا النفسية. ويتبين جمال إطلاق الأفكار الشعرية من قيود التحديد فى كثير من آثار الشعراء، كما نجد فى رواية هملت لشكسبير، فإن النقاد يختلفون اختلافا كثيرا فى شخصية هملت، ولا يكادون ينتهون إلى رأى واحد معين، ولكنهم مع ذلك يتفقون على أن هذه الرواية من أعظم أعمال شكسبير إن لم تكن أعظمها. وربما كان يستحسن -لهذا السبب- أن يعتمد الشاعر على الإيجاز حتى يصبغ أفكاره بشىء من الإبهام والغموض يسمح لنا أن نستوحى منه خواطر مختلفة جميلة. ولا يضع الإيجاز من قيمة الشعر، بل هو على العكس يرفع منه ويسمو به، وإنما الذى يضع منه حقًا هو الإطناب الذى لا يزال بالفكرة حتى يظهرها عارية أمامنا فسرعان ما نبتذلها ونزدريها.

وإذن فالغموض الشعرى يجب أن نقدره التقدير اللائق به، فلا نغالى فى ازدرائه وتحقيره. يجب أن نعرف أنه من أهم أسباب جمال الشعر وحسنه، ومن يدرى؟ ربما كان من أهم أسباب خلود الشعر وبقائه، فإن الآثار الشعرية تشرق عليها الحياة فى العصور المختلفة، بينما تبلى القطعة العلمية بمرور الزمن وتنطمس معالمها. وأكبر ظنى أن هذا يرجع إلى وضوح القطع العلمية، فالشىء الذى يتضح أمام الإنسان لا يفكر فى ترديده وتكرار النظر فيه، وأى حاجة تستدعى ذلك؟ أما الآثار الشعرية فإنها لا تتضح أمام الإنسان جملة واحدة، ولهذا نحن نقرؤها مرة ومرتين وقد نحفظها ونكررها ولا نحس بضجر ولا بملل، بل نحن نجد فى ذلك لذة مغرية.

والغريب كل الغرابة أن بعض النقاد يدّعى أن كل بديع فى هذا الكون من منظر إلى صوت إلى شعر يلازمه الوضوح كيفما تكيَّف وتطور وتصوّر وأن الوضوح هو جوهر الجمال. ولا يستطيع أحد أن يوافقه على هذه الدعوى،

إذ نقاد الفنون المختلفة يكادون يجمعون على أن الوضوح إذا عرض للآثار الفنية أفقدها كثيرا من روعتها وجمالها والدلالة على ذلك كثيرة، فنحن نعجب بنور القمر أكثر من إعجابنا بنور الشمس، وما هذا إلا لأن نوره أكثر إبهاما وأوفر غموضا، وكذلك نحن نعجب بالمناظر الطبيعية تتراءى لنا فى ثياب أضواء الفجر الغامضة أكثر من إعجابنا بها وهى متبرجة فى أضواء الهاجرة. ونحن أيضا لا نطلب فى الموسيقى انكشافًا ولا وضوحًا، فمشاعرنا تتهيج بالسماع فقط، وليس من الضرورى أن نفهمها، بل إن كثيرين يتأذون من فهمها ويقلقون من وضوحها. والشعر لا يخرج عن بقية الفنون الجميلة، فهو كلما كان أكثر وضوحًا كان أقل قيمة وأدنى درجة، لأنه لا ينطق حينئذ إلا بظاهر من القول وضَحْل من التفكير. نعم هناك مسألة مهمة يجب أن يأخذ الأدباء لأنفسهم الحذر من شرها، وذلك أن كثيرا من شعرائنا أفسدوا أذواقنا فى حكمنا على الشعر، فجعلونا نظن أن بين الجمال والوضوح علاقة وثيقة، لأننا نجدهم يحسّون بالضوء أكثر من إحساسهم باللون أو أى شىء آخر، فإذا وصفوا لنا روضًا لم يشاءوا أن يصفوه إلّا والسماء مصحية وقرص الشمس يلتهب التهابا، وقلما تحدثوا بشىء عن هذا الروض إذا تنفَّس الصبح أو بزغ القمر، ولو تدبر شعراؤنا وفكروا لعرفوا أن الجمال لا يبدو عاريا مكشوفا أمام العيون، وإنما يتخذ دائما سرابيل تقيه شرّ الوضوح والابتذال سواء فى الطبيعة أو فى الشعر أو فى أى شىء آخر.

٢

ماهية الشعر وعناصره

للشعر أثر كبير فى تاريخ الحياة الإنسانية ولا يستطيع أحد ان ينكر ما أفادها بنغماته السحرية الجميلة وموسيقاه الناطقة المؤثرة، وإذا كان العلم يعطينا مددًا نافعًا وفوائد جليلة فإن الشعر يمنحنا هبة أعظم شرفا، وذلك لأنه يفتح على أرواحنا النوافذ المغلقة فيصلها بالحياة التى تجرى أمامها والنور الذى ينتشر،

حولها، ثم هو يعرض أمام أنظارنا الجمال الهاجع فى الكون مجلوًّا فى أبهى حلله، ذلك الجمال الذى هو زهرة الحياة الدنيا وفتنتها، فما هو هذا الشعر الذى يقدم لنا كل هذه الهبات؟

أما أساتذة مدارسه التى أخذت تعلمه فى الشرق فقد اهتدوا منذ القرون الأولى للهجرة إلى تعريفه بأنه «الكلام الموزون المقفى» ولا شك أن هذا تعريف قاصر لأنهم تناولوا به السور الخارجى الذى يحيط بمدينة الشعر فقط، أما المدينة نفسها وما تعج به من حياة وحركة وما تموج به من حسن وجمال فلم تَسْترع أنظارهم، ولم تجذب انتباههم، ولعل رواية الشعر الجاهلى هى التى ورطتهم فى هذا التعريف الأبتر فقد كان الشعر الجاهلى يُرْوَى سواء أكان بسيطا أم لم يكن، وسواء أكان مؤثرا أم لم يكن،وسواء أكان مفهوما أو غير مفهوم، وكان الرواة لا يطلبون فى الشعر إلا أن يطنَّ بالوزن والقافية، وأما المعنى الذى هو روح الشعر فلم يلق منهم عناية ولا دراية إلا فى القليل الأقل. ويبدو أن المدارس اللغوية لما أخذت تعلم الشعر وتقننه فهمت أن الوزن والقافية هما كل شىء فيه، واستنَّ لها السنة الخليل بن أحمد أستاذ المدرسة البصرية فقد قال: «الشعر هو ما وافق أوزان العرب» فما دام الكلام قد ارتدى برداء الوزن فهو شعر ولو لم يكن فيه روح تنبض ولا حياة تخفق. والذى يدعو إلى الدهش هو أن هذه الفكرة فى الشعر استمرت قائمة فى هذه المدارس طوال العصور المختلفة كأنها قضية منطقية مسلمة، ولم يفكر الأدباء فى الخروج عليها. نعم أتيح للجاحظ– فى أغلب الظن– أن يتأثر بالمدرسة اليونانية فيقول: «إنما الشعر صياغة وضربٌ من التصوير» ولكن للأسف لم يعن هو نفسه بهذا المعنى فيما جمع من الشعر بكتابه «البيان والتبيين». وعلى الرغم من أن ابن خلدون انتقد المدارس السابقة فى تعريفها للشعر استمرت عند فكرتها ولم تحاول أن تعتق نفسها من رِقِّ هذا الخطأ ولا أن تطلق عقولها من أغلال هذا التقصير.

والأمر فى تعريف الغربيين للشعر على خلاف هذا، ولنلم بطرف من تعاريفهم، لعله يلقى على الموضوع أشعة توضحه، يقول «بلوك»: إنه لا يمكن تعريف

الشعر بشىء سوى السحر، وكان أجدر به أن يعدِّل فى كلامه فيقول إنه لا يمكن تشبيه الشعر بشىء سوى السحر، ومهما يكن فتعريفه لا يعطينا شيئا سوى فكرة أولية لا تقبل التحليل، وقال «تيفر»: إن كلمة الشعر ككلمة الجمال من الكلمات المبهمة التى تشمل مجموعة من الأشياء المختلفة تمام الاختلاف بالنسبة لاختلاف المنتجين، وانتهى إلى أنه لا يمكن تعريف الشعر بأكثر من هذا التعريف الردىء، واعترف «لمبورن» بأنه لا يمكن تعريف الشعر إلا إذا عرفنا الحياة والحب اللذين يترجم عنهما.

وهكذا نجد النقاد من الإنجليز مضطربين أمام تعريف كلمة الشعر، فبعضهم يعرفها تعريفًا ناقصًا، وبعضهم يعرِّفها تعريفا مبهما، ويحجم كثيرون عن تعريفها لأنه لا يمكن تعريفها أو لأنها ككلمة الجمال لا يمكن تحديدها، وبمعنى أوضح لأن الشعر عمل فنى، وكأنما كُتب على كلٍ عمل فنى أن لا تحيط به التعاريف إحاطة تامة. وأيًّا كان فكلمة الشعر تعنى شيئًا موجودًا أمامنا يشرح خواطرنا، ويخاطب قلوبنا، ويؤثر فى نفوسنا تأثيرا جميلا. وإذا كنا لا نستطيع أن نحدّد الشعر تحديدًا تاما يبين ماهيته فليس من العسير أن نقف على أساسه وجوهره، ولعل أقدم من تكلم فى هذا الموضوع كلاما مستفيضا هو أرسطو فقد قال إن الابتكار أساس الشعر، فالشعر عنده صورة مخترعة يخلقها الشاعر بقوّة خياله، والوزن عنده يلحق بالصورة حين يتم خلقها فى قلب الشاعر وماذا؟ أيخترع الشعراء الأوزان التى ينظمون عليها كلامهم؟ وهل يخلق الشعراء الألفاظ التى يوقعون عليها نغمات عواطفهم؟ إن الوزن واللفظ ملك للغة ليس لأحد أن يدّعى شيئا منهما لنفسه، وإنما الذى يستطيع الشاعر أن يَعْزوه إلى نفسه فيصدق هو الصورة الطريفة التى يبتدعها. واستمرت أفكار أرسطو مسيطرة على النقاد مددًا طويلة حتى ظهر الناقد اليونانى ديونيسيوس لونجينوس صاحب الأبحاث البلاغية المشهورة فعلّق على الأوديسا تعليقًا انتهى فيه إلى أن أساس الشعر الأسلوب، وتبعه كثير من النقاد فى أوائل العصر الحديث كل منهم يخطئ أرسطو ويبرهن على أن الأسلوب والوزن لهما أثر كبير فى صناعة الشعر، والواقع أن الشعر عمل

فنى يقوم على أشياء متعددة لا على شىء واحد، فلابدّ له من الصورة الفنية والموسيقى المؤثرة والمعنى البارع حتى يستطيع أن ينهض من الأرض ويحلّق فى الآفاق العليا.

وقيمة الشعر ترجع إلى إنه يترجم عن عواطف الإنسان محاولا أن يوقظ العواطف المقابلة فى قلوب الآخرين، ومادامت هذه هى قيمته، فكل منا شاعر إلى حدٍّ ما لأن كلا منا يملك إحساسا وقوّة تعبيرية بها يترجم للآخرين ما يجيش بصدره. ويجب أن نعرف أن هؤلاء الذين نسميهم شعراء هم فى الواقع أرقّ من الشخص العادى شعوراً وألطف منه وجدانا، وهم أقدر على التعبير عما يحسّون به ويتأثرون، إذ انقادت إليهم أعنَّة الكلام واستسلمت لهم شوارد الأوزان، فسهل عليهم تصوير ما فى قلوبهم وإخراج ما تكتظ به صدورهم. والذين يعنون بدراسة الشعر ونقده يجدون مواطن كثيرة لا يجذب جمالها قلوبهم ولا يسترعى حسنها عقولهم يلفتهم الشاعر إليها بصوره الخيالية التى يعرضها وموسيقاه المؤثرة التى يتغنى بها، ولقد أحسن كيتس حين قال: «ربما جعل الله لك يا بنى هذا العالم جميلًا فى نظرك كما هو جميل فى نظرى». وحقا أن الشاعر يتراءى له العالم جميلا أكثر مما يتراءى لنا، وكثيرًا ما يجعل الأشياء التى تبدو لنا قليلة القيمة أنيقة معجبة بما يصوِّر من جلالها وما يظهر من جمالها.

ومعروف أن الشعر إنما يعنى بترجمة العاطفة المختلجة فى قلب الشاعر، فقياسه ليس المنطق وإنما العاطفة، ونحن لا نسمع لشعر الشاعر ولا لغنائه لأنه أكثر عقلا من غيره، بل لأنه يجعلنا نشعر بخواطر عقولنا وأحاديث وجداننا. والتعبير العاطفى هو الشعر ولكن إذا تأدَّى فى صيغة جميلة وشكل أخّاذ وموسيقى بارعة، فإذا لم يشتمل على ذلك لم يُسَمَّ شعرا، إذ الشعر لا يتطلب حياة عاطفية فقط، بل يتطلب إلى ذلك الأسلوب الجميل والموسيقى المؤثرة. ويجب أن تكون الموسيقى طبيعية وحرة لتستطيع عواطف الشاعر وأفكاره أن تبقى خالدة على وجه الدهر، أما إذا كانت الموسيقى ضعيفة واهنة أو نافرة جامحة أو أسيرة سجينة فإنها تفسد على الشاعر شعره. والموسيقى الشعرية لا تستطيع أن تحيا بدون التعبير

العاطفى لحظة من الزمن، بخلاف التعبير العاطفى فإنه يستطيع أن يحيا بدون الموسيقى فيكون نثرا أدبيا، وبقوة تعبيره وجمال تصويره تكون قيمته فى الحياة الفنية.

ويجب أن تكون لغة الشعر سلسلة عذبة وجميلة فى سمع الأذن لا يعوزها الحسن ولا ينقصها الرُّواء. كما يجب أن يكون الأسلوب متماسكا متناسقا ليعبر تعبيراً واضحا مسرعا عن غايته. وحسن البيان ضرورى دائما فى الشعر حتى لا يقعد بالشاعر سوء التعبير عما يريد الإفصاح عنه. وكل العواطف صالحة لأن تكون موضوعا للشعر يترجم عن مستورها ويفصح عن خبيئها. وليست العواطف كلها فى مرتبة واحدة غير متفاوتة، بل منها القوى ومنها الضعيف. فإذا أفصح الشاعر عن عاطفة قوية كان شعره ساميا جميلا، أما إذا ترجم عن عاطفة ضعيفة فإن شعره يتدلى معها إلى أسفل فتنتقص من حسنه وتغضّ من روعته.

وخير العواطف ما كان يبعث على الحياة والقوّة كعاطفة الإعجاب التى تملأ قلب الشاعر فتجعله يصف الأسد مثلا، وسمو هذه العاطفة راجع إلى أن القوة مظهر الحياة، وهى تعجب الإنسان أكثر من أى مظهر آخر، فالإنسان دائما يعتز بقوّته ويخفى سَوْءة الضعف التى قد تتراءى له فى زوايا نفسه، يتجاهلها ويتعامى عنها كلما ألمت به. ولهذا كانت العواطف التى تبعث على الحزن ضعيفة، لأن الألم والبكاء تنفر منهما النفس وتبتعد عنهما إلّا إذا اكتظّت بلواعجهما. ومن العواطف الضعيفة عاطفة المدح لأنها عاطفة شخصية تتصل بمطالب الشاعر وذاته ولا تعبر عن شىء عامٍّ يشتركُ فيه الجميع إلا إذا تخلصت من ذاتيتها فمدحت المروءة أو حضّت على خلق كريم، وإذن يتغير حالها وتعلو مرتبتها لأنها حينئذ تفصح عن شىء يشترك فيه الجميع.

والعاطفة وحدها ليست كل شىء فى الشعر، بل يجب أن تضاف إليها الفكرة التى تنظمها وتهيئها للحياة والظهور، وكل الفنون - ما عدا الموسيقى - لابدّ فيها من الفكرة، وليس حتما أن تُخْتَرع. وينبغى أن تظهر فى معرض جديد يوضح عقل صاحبها وقوة إيمانه بها. والشعر قد يكون فكراً خالصا فيبحث فى أعمق

المسائل التى تشغل عقول الفلاسفة من مثل طبيعة الخير والشر، وحينئذ لا يكون شعراً بالمعنى الصحيح إلا إذا امتزج بالقلب وفاض منه بحيث يخاطب الشعور والوجدان قبل أن يخاطب الأفكار والأذهان، وبحق قال القدماء: «الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان».

والإيمان بالفكرة ووضوحها فى نفس الشاعر هما الملكان اللذان يوحيان إليه بالمعانى الجميلة المعجبة والصور الفريدة المبتكرة، فيخرج للناس أفكاره نيرة واضحة، كأنها وهج الحريق فى الليل البهيم، فلا تجد تكلفاً ولا تعملا، بل تجد زهوراً جميلة ينثرها الشاعر على رغمه كما ينثر الزيتون أزهاره. وما أشبه الفكرة القلقة يقولها الشاعر بالعصفور المضطرب الحيران التائه عن عشه. وينبغى أن تكون الفكرة خصبة موحية حتى إذا حلّق الشاعر فى السماء انتهى إلى أعلاها فكان نجما زاهرًا بين نجومها. وبحق يُعْوز ذلك كثيرا من شعرائنا، وهذا هو السرّ فى أنهم إذا أرادوا أن يحلّقوا فوقنا ارتفعوا ارتفاع السحاب فى السماء الدنيا، ولم تستطع أجنحتهم أن تذهب بهم بعيدا، بل قد تكون من الضعف بحيث يهبط الشاعر من سمائه.

والعواطف والأفكار لا تكوِّن بنفسها وحدة القصيدة ونسقها المطرد، إنما الذى يصنع ذلك الخيال الشعرى، فهو المنظم للأفكار والعواطف، وهو المخرج لها الذى يجمعها وينفخ فيها بروح من لدنه فتستوى ناطقة معبرّة نَشْخَص لها ونعجب بجمالها. وإذا تجردت قطعة شعرية منه لا تسمى أدبًا، فإذا شاهد شخص حديقة جميلة فى مكان وقال: لقد رأيت حديقة بها أزهار وأشجار ومياه لم يكن هذا شعرا، وإنما الشعر حقًّا هو الذى يحمل للناس روعة الخيال فيظهر لهم فى وحدة جميلة بديعة تسترعى الأنظار وتخلب الألباب.

٣

رسالة الشعر

ليس الشعر صنعة يمكن كل إنسان احترافها، ولا أداة يستطيع كل شخص امتلاكها، وإنما هو رسالة يلهمها الشاعر، فإذا هو قد تبدل من نفسه نفساً أخرى تنظر إلى العالم نظرة جديدة تغيّر قيم الأشياء فى رأيه، وتعدِّل أقدارها، نظرة لا تقف عند القشور، ولا تنحجز عند اللفائف، وإنما تنفذ إلى اللباب وتتغلغل إلى صميم الجوهر. وما تزال هذه النظرة ترقى بإحساسه وتسمو بقلبه، حتى ترفع له الحجب عن الجمال الهاجع فى الكون وتكشف له الأستار عن سحره البديع وسرّه العجيب، فيخرٌّ ساجداً أمام عرشه مفتونا بحسنه، مأخوذا بروعته، وما هى إلا عشية أوضُحاها حتى يحسّ بشعور غامض غريب، وحال نفسية فريدة، لا يزالان يتضخمان فى نفسه، ويتبلَّجان فى قلبه حتى ينحسرا عن رسالة شاقة ممتعة معاً هى رسالة الجمال، فيترجَّح بين سترها ونشرها، ويتردد بين إخفائها وإعلانها، بيد أن رسل الوحى لا تمهله ولا تتركه بل تتبعه وتقلقه، وما تزال به حتى يذعن إلى تلبيتها، ويستجيب إلى دعوتها، فيتناول قيثارته السحرية، ويوقّع للناس عليها أفكاره الغنائية الممتعة، ويرتل عليها أناشيده العذبة، محاولاً بكل جهده أن يطلعهم على هذه المعانى الموسيقية التى هى لُباب كل شىء فى هذا الكون وصميم كل موجود فى هذا العالم، وكل ما سواها إنما هو قشور وأغلفة، فإن جمال الطبيعة ونظام الكون إنما يتألَّفان من شىء يشبه النغمات الموسيقية وما بينها من ائتلاف وانسجام، ووحدة ووئام، بل هو النغمات الموسيقية نفسها وما تحمل من رنة وجمال وما تشيع من حسن وجلال. وقد اهتدى أحد فلاسفة اليونان القدماء ببصيرته النافذة إلى معرفة هذا السرّ الموجود فى الكائنات، فقال: إن للأفلاك موسيقى تنظِّم حركتها ودورانها، وتحفظ توازنها وبقاءها. وأكبر ظنى أن اليونان القدماء شعروا بهذه الحقيقة وأحسّوها وربما كان هذا الشعور هو

السبب فى نبوغهم فى فن الشعر وتفوّقهم فيه على العالم فى أيامهم، فقد نظروا إلى الطبيعة نظرة جمّة الضياء، غزيرة الشعاع فتبينوا باطنها وكشفوا دخائلها، وعرفوا أن الموسيقى هى قلبها، بل هى جمالها وجلالها فأخذوا يقتربون منها، يحاولون أن يعرفوا أسرارها ويتمثلوا نغماتها، فكانت هذه الآثار العليا فى فن الشعر التى لا يزال شعراء العالم يحتذونها حتى الآن.

والمعانى الموسيقية التى يغنيها الشاعر لا ينقلها إلينا من الطبيعة نقلاً، وإنما يمزجها بقلبه، ويخلطها بدمه، ثم يقدمها إلينا فتؤثر فينا، لأنها تصدر عن القلب، وكل ما يصدر عن القلب يؤثر فى القلب، ولكن جماعة من النقاد زعمت أن الشاعر لا يرينا شيئا أكثر من الواقع الخارجى، وكل ما يملك تلقاءه إنما ينحصر فى كشف حقائقه، وكأنهم أبوا إلاّ أن يفسروا كل شىء فى الوجود تفسيراً ماديًّا، فأنكروا الخيال، وكأنهم ما عرفوا أن فى الوجود شيئا آخر ليس حقيقة مقيدة، ولا مادة محسوسة، وإنما هو نور يشع على وجه الطبيعة فيشرق على قلوب الشعراء، ويختلط بما فيها من نعمة وبؤس وسعادة وشقاء، وفرح وبكاء، ويمتزج بما فى رُوعهم من خطرات وأفكار وخوالج وآراء، فإذا هو نغم مزيج من الإنسان والطبيعة وغناء خليط من قلبه وقلبها، بل من خياله وجمالها.

وقد يكون من الجحود أن نقول إن الشعر من الأعمال الموضوعية التى لا يتبين لصاحبها فيها أثر، والتى يُقْتصر فيها على إبداء الملحوظات وذكر التنبيهات، فإن الشعر ذاتيا أكثر منه موضوعيا، وداخليا أكثر منه خارجيا، وهو يعنى بتقديم شخصية صاحبه قبل عنايته بتقديم الموضوع الذى يحاول الكلام فيه، وما التصويرات والأفكار الشعرية إلا الواقع كما نحلم به ونتخيله، لا كما نراه ونشهده. ولو كانت مهمة الشعر هى نقل ما فى الطبيعة لكان تكراراً قليل القيمة، ولو كانت هى فكرته عن الجمال لكان أقل قيمة وأدنى درجة، وإنما تتركز مهمته السامية فى أنه الحلقة الرابطة بين الطبيعة فى أجمل مظاهرها وأسمى معانيها وبين روح الإنسان.

وإذن فالشعر لا يتبنى نقل حقائق الأشياء ولا إظهار جانب الحق وتزييف

الباطل منها فإن لذلك لساناً خاصًّا يقوم به. ونحن لا ننكر أن الشاعر يحب الحقيقة فإن الحقيقة فى ذاتها محببة إلى كل نفس ولها سلطان على كل قلب لا يمكن أحدا أن يجحده، ولكنا نقول إننا لا نريد من الشاعر بيان الحقائق،وإنما نريد منه أن يحدثنا عن الجمال المستتر فى الكون وأن يتمثل الموسيقى التى تؤلف بين أجزائه ووحداته. وينبغى أن ننبه إلى أن الشاعر يعرف الحقيقة معرفة أخرى غير المعرفة التى يعرفها الرياضى والرجل العادى، وكأنى بالشعر ينظر إلى الأشياء من جهة خاصة به، وينظر إليها العلم من جهة ثانية، والدين ينظر إليها من جهة ثالثة، وقد ينظر إليها الشعور العام من جهة رابعة. أما هؤلاء الذين ينطقون عجباً قائلين أى حق هذا؟ بينما يقرءون شعر الشاعر إنما هم لا يعرفون كيف يستفيدون من الفن الاستفادة الصحيحة ولا ينتفعون به حقّ الانتفاع، وهم يضيِّعون أوقاتهم من حيث لا يشعرون، وإلّا لو كان الأمر كما يظنون لانقلب الشعر إلى صور من الحجج والبراهين. على أن الحقيقة الواحدة قد تتبدل من حين لآخر أمام الشاعر الواحد، ويتبين هذا فى أننا نلاحظ أن الشاعر المحب إذا كان مسرورا هشّ للطبيعة وبَشّ للسماء، وتخيَّل كأن كل شىء يحدثه ويضاحكه، فالريحُ تُسِرُّ إليه باسم حبيبته، والنجوم ترنو إليه بعين الحنان والعطف، وكل شىء فى الطبيعة يداعبه. أما إذا كان محزوناً فإن هذه الحقائق والأخيلة تتغير فى رأيه وتختلف فى نفسه، فالريح تسخر من تأوهاته، والنجوم القاسية تنظر إليه شَزَرًا فى غير تقدير ولا عناية، وكل شىء حوله مغاضب له ساخط عليه.

قد يقول قائل: إن الشعر يقوِّى ويوضح الإحساسات ويوسِّع الخيال، ونحن نوافق على ذلك ونزيد أن الشعر قد يعمل على تنظيم ما يضطرب فى عقول الآخرين، وإنه قد يوقظ العقل ويوسِّعه بتنمية الإحساسات وكثرة الأفكار التى يلقيها إليه، ولكننا ننكر ان هذه هى غايته السامية، فليست رسالة الشعر هى التثقيف كما قال هوراس، فللتثقيف أداة خاصة به والشعر لا يزاحمه فيها، وما جاء من ذلك إنما أتى عن طريق غير مباشر فى عرض الرسالة وأدائها. ولعل أعظم برهان على ذلك أننا لا نسمع لشعر الشاعر ولا لغنائه لأنه أكثر تفكيرًا،

ولكن لأنه أوفر حساسية وأكثر شعورًا، والذين يفهمون الشعر على أنه فلسفة أو أخلاق أو يحاولون فهمه على هذا الأساس إنما هم مخطئون فى معرفة رسالته، فالشعر لم ينظم ليكون لسانًا للفلسفة ولا أداة للأخلاق، وأما هذه الأفكار التى قد نعثر بها عند بعض الشعراء ونظنها فلسفة أو أخلاقًا فليست من هذا الطراز الذى نعهده عند الفلاسفة ولا من المبادئ التى نعرفها عند الأخلاقيين، وفهمها على أنها أخلاق أو فلسفة خطأ من أساسه ونسيان لرسالة الشعر وغايته.

والشعر لا يخضع لقانون خاص كقوانين العلم ولا لأصول ثابتة كأصول الدين، وإنما يحتاج إلى قوة التأثير التى تربط بينه وبين قلوبنا وتصل بينه وبين أفكارنا، وذلك لأنه صلة بين صاحبه وبين قارئيه، وبمقدار تلك الصلة من القوة والضعف تكون منزلته من العلو والإسفاف. وقد نستطيع أن نقول إن التأثير هو كل شىء فى الشعر وهو سر خلوده وسبب بقائه على وجه الدهر. وما الشاعر العظيم إلّا الذى يستشعر الأشياء التى تلمس قلوب الناس وتؤثر فيها تأثيرًا عميقًا، ولقد كان قلب شكسبير - كما يقول الإنجليز - كأنه مخلوق من قلب الإنسانية ذاتها؛ لأنه كان ينظم فيلمّ بخطرات القلوب وخلجات النفوس، ولقد كان لسانه - كما يقولون أيضًا - كأنه يحفظ كل الكلام الإنسانى، لأنه كان يعبر فيحسن التعبير ويؤثّر فيجيد التأثير.

ومن الحق أن نذكر أن بعض شعرائنا لا يتناولون بشعرهم ما يتصل بحياتنا اتصالا مباشرًا، ويؤثر فيها ولو تأثيرًا طفيفًا، كأنهم فى شُغل عنها أو فى غفلة عن أمرها، ولهذا فشعرهم لا يقع منا إلا موقع الطنين الممجوج فهو شعر لا يمتزج بالنفوس، ولا يتصل أى اتصال بالقلوب، وما أشبهه بمدينة متهدمة لها سور لا يكاد يقوم، فلا هى تجذب العيون ولا هو يعطف القلوب. وأكبر ظنى أن هذا الخطأ الفاحش فى فهم رسالة الشعر جاء هؤلاء الشعراء من أنهم يعيشون فى الشعر معيشة فنية صرفة، فهم لا يستمدون فنهم من الطبيعة التى ينظرون إليها، ولا يتخذون ألوانه من الحياة التى يحيونها، وإنما يجذبونه جذبًا من دواوين أسلافهم، ويسلبونه سلبًا من موضوعاتها وأساليبها، وكأنما فاتهم أن الشعر هو نفس صور الحياة معبرة عن حقيقة الجمال الخالدة وموسيقاه المؤثرة.

٤

الشعر والفنون

يتمتع قليل من الناس بإحساس راق مهذب، ينفعل انفعالاً قويًا حينما يشهدون جمال الطبيعة أو يتأملون أسرارها. وهذا الإحساس السامى لا يصلون إليه من كثرة القراءة والاطلاع، ولا من كثرة الحفظ والاستظهار، ولا من تأبط الدواوين والكتب، وإنما يأتيهم من تدريب إحساساتهم وتمرينها على التأثر بجمال الطبيعة والتأمل فيما يغمرها من أسرار ويشرق عليها من أضواء، وما يزالون يدربون إحساساتهم، ويتعهدونها بالتمرين، حتى إذا أوفوا من ذلك على الغاية، وضاقت قلوبهم عن حبس ما يجيش فيها من عواطف وانفعالات، اضطروا اضطرارًا إلى إخراج هذا الفيض القلبى متدفقًا فى هذه الأنهار الجميلة التى نسميها فنونًا من موسيقى ورسم ونحت وعمارة وشعر، وما أشبه قلوب الفنانين بالبؤرة الصالحة ترد إليها أشعة الإحساسات الصادرة عن صور الطبيعة المختلفة، فتتحلّل فيها، ثم تنعكس فِكَرًا جميلة، وصورًا بديعة. وسرعان ما يجد الفنان نفسه مضطرًّا إلى إبرازها وإظهارها، لأنه لا يستطيع أن يواريها فى نفسه، ولا يمكنه أن يخفيها فى زوايا قلبه، فيقدمها للناس فى هذه الثياب الساحرة، ثياب الفنون الجميلة فتسترعى ألبابهم، وتستهوى أفئدتهم.

والفنون جميعها تعبر عن عواطف مشتركة، وتسعى إلى غاية واحدة، هى إظهار ما فى الكون من جمال، ولهذه الصلة الواضحة بينها كان لزامًا على من يخصِّص نفسه فى فرع من فروعها أن يتزوَّد ما أمكن بالفروع الأخرى وأن يتثقف بها ما استطاع إلى ذلك سبيلا. وقد فقه الغربيون ذلك وعرفوا قيمته، فراح شعراؤهم يدرسون الفنون الجميلة، ويمدّون شاعريتهم بما يمتعها من صنوف غذائها وألوان رحيقها، وبينما هم مجدّون فى ذلك مبالغون فيه نجد نفرًا من شعرائنا قد استناموا إلى حياة شعرية غريبة، حياة كلها تقليد وقطيعة للفنون،

فهم لا يستمدون غذاء شاعريتهم إلا من فتات مائدة واحدة هى هذه الدواوين الشعرية التى ورثوها عن الأقدمين يحفظون ألفاظها ويجوِّدون أساليبها ويبتغون مثلهم العليا فى معانيها وصورها، فترى الواحد منهم إذا أراد أن يقول شعرًا راجع ما قاله القدماء والتقط ما نثروه من ألفاظ وأساليب ونطقوا به من معان وصور، حتى إذا اجتمعت إليه مجموعة لا بأس بها من هذا كله سلكها فى هذه السلاسل التى يسميها أوزانًا شعرية. ونشأ عن ذلك أن قلَّ الابتكار فى الشعر، وأصبحنا لا نكاد نتأثر أو نحسّ به لأنه موسيقى متكررة توقَّع من حين إلى آخر على نغمة واحدة، وشاعت السرقات الشعرية عند هذه الطائفة من الشعراء، فاستباحوا حمى أسلافهم الأقدمين وأغاروا على دواوينهم، واجتلبوا منها سبايا الأساليب والصور، وهى سبايا باردة جامدة، لا تنبض قلوبها بحرارة ولا بحياة، والشركات كثيرًا ما تُعْقَدُ فى هذه السبايا، والشعر لا يربح منها إلّا ألفاظًا لا غناء فيها ولا قيمة لها. ولو كان للشعر العربى حكومة لأخذت على أيدى هؤلاء المتشاعرين الذين لا يقعون منا إلا موقع الضوضاء الممقوتة المنكرة، فحرَّمت عليهم اجتراح هذا الإثم أيًّا كان لونه وأيًّا كان شكله، إذن لاستراح الشعر العربى من عبء ثقيل يتعبه ويشقيه، ويمرضه ويضنيه.

ومما يدعو إلى العجب أن بعض النقاد أخذ يهيب بهؤلاء الشعراء، ويضع أيديهم على ما هم فيه من عيب ونقص، علَّهم يصلحونه أو يتخلصون منه، لكنهم يعرضون عنه، ويصرُّون على ما يجلِّل آثارهم الشعرية من عيب وما يسومها من نقص. وتضيع من وقت لآخر هذه الدعوات المخلصة، وتذهب كأنها نفخة فى رماد، لا تبعث لهيبًا ولا توقد نارًا، أو كأنها صيحة فى صحراء تضيع فى متسع الأجواء وتفنى فى منفسح الآفاق. ولو أنصف هؤلاء الشعراء أنفسهم لأصاخوا إلى هذه الدعوات المباركة واستجابوا إليها، وهل يحسن بهم أن يؤثروا العقم على الإنتاج أو يستحبوا التقليد على الحرية؟ إنهم لو تدبروا لسارعوا إلى تخليص أنفسهم من أسْر الجمود ورقّ التقليد، ففكّوا عن أعناق شعرهم هذه الأفعى التى تحاول أن تخنقه. على أن هذه الحياة الجديدة التى نأمل فيهم أن يستبقوا إليها لن تكلفهم مشقة كبيرة فإن السبيل إليها سهل ميسّر. وما عليهم إلا أن يلقوا محبة

من نفوسهم على عوالم الفن الأخرى، فيتثقفوا بها ويجدّوا فى ذلك التثقيف، حتى يدرِّبوا حواسهم –على تمثل الجمال– حاسَّةً حاسَّةً تدريبًا ممتعا.

وأكبر ظنى أن هذا هو السبيل الواضح الذى يصل بهم على عجل إلى غايتهم المنشودة، ولعل من أمسّ هذه العوالم الفنية بالشعر عالم الخطوط والحركة أو ما يسمونه باسم فن الرسم، ففى هذا العالم أو فى هذا الفن يستطيع الشاعر أن يمرِّن إحساساته تمرينًا كاملًا على التأثر بجمال الطبيعة والانفعال بمشاهدها الرائعة ومظاهرها الساحرة. ويظن كثير من الناس أن جمال الصورة يتركز فى ألوانها وأضوائها، ولو كان الأمر كذلك لكانت الصورة قليلة الجَدْوَى، والواقع أن جمالها البديع يتركز فى الخطوط وحركاتها واتجاهاتها، تلك الخطوط التى تعدِّل الصورة وتقوِّمها وتنتهى بها إلى شكلها الفنى الجميل، أما الألوان فهى شىء إضافى يلحق بالخطوط بعد تكونها ووجودها. والشاعر كالمصوِّر لا يختلف عنه فى شىء إلّا فى المادة التى يصوِّر بها، وإن فى الصورة المجتمعة وندرة العناصر وتناسب الجميع لنوعًا ساميا من القوة الإلهية كما يقول فلوبير. وأهمية الصورة فى الشعر ترجع إلى أنه لا يعبر عن الحقيقة كما هى، وكما نجد فى النثر، وإنما يتخذ للإفصاح عنها طريقًا آخر هو تمثيلها وتخييلها وعرضها فى صور خلابة ورسوم ساحرة. وهذا هو الذى حدا باليونان منذ القدم إلى أن يخصّوا الشعر ببرهان قائم بنفسه، برهان لا يقوم على اليقين، ولا يتخذ مقدماته من المنطق، وإنما يقوم على الإقناع والتمثيل، ويتخذ طريقه من التأثير والتخييل. ونحن نلحظ أن الشعر العربى لا يهتم بالصورة الاهتمام الواجب، وإنما يضع همه كله فى الألوان والأضواء، ولا نكاد نجد فيه الخطوط الكثيرة التى تخلق الصورة خلقًا، وتبتكرها ابتكارًا، وتعمر قلبها بالحرارة والحياة، فمعظم شعرائنا إنما يقف همّهم من الصورة عند هذا النوع الذى يسمونه مجازًا أو كناية، وما عرفوا أن هذه الأشياء هى أقل أنواع الصور قيمة، بل هى –فى الواقع– لا تزيد عن أنها طريقة من طرق التعبير، أما الصورة المتكاملة فهى أسمى من ذلك وأرفع، ولا بدّ لها من تحضير للمواد طويل، وجمع للعناصر كثير.

وعلاقة الشعر بفن الرسم علاقة - كما رأينا - قوية شديدة، ولكن يظهر أن علاقته بالموسيقى أقوى منها بأى فن آخر، فقد نشآ معًا، ولكن تقدم الفنون فصلها، فاستقل كل منها بوظيفة خاصة. على أن الموسيقى لا تزال تحتل الشعر، ولا يزال أثرها واضحًا فيه، وما الشاعر - فى الواقع - إلا موسيقىٌّ ساحرٌ يلعب بأنامله على قيثارته الشعرية، فيطربنا بأنغامه، ويُشْجينا بألحانه، ويأخذنا بفيض وحيه وقوة إلهامه. والواجب على شعرائنا أن يدرسوا الموسيقى، وأن يعنوا بدراستها عناية كبيرة، فكثير من الألوان التى يؤدّيها الشعر ترجع إلى الموسيقى نفسها، وقد استفاد اليونان قديمًا من هذه الدراسة، فوحّدوا الوزن فى القصيدة كلها - وإن لم يعرفوا القافية - بل فى الرواية التمثيلية على طولها واختلاف شخوصها خلا الشعر الغنائي الذى كان يتخلّلها. وكان الرومان يفهمون الشعر على أنه غناءٌ أكثر منه شيئًا آخر، حتى تجوَّز بعضهم، فسمَّى الشعراء باسم الموسيقيين. ويقول بعض النقاد إن الموسيقى هى سرّ السحر فى الشعر. وكيفية تأثير الموسيقى الشعرية فينا يختلف فيها النقاد اختلافًا كثيرًا، ومهما يكن فهى تحدث تغيرًا فى أسلوب الوجدان، إذ كل نغمة تصلنا منها تؤثر فى إدراكنا وترتفع معها نغمات عاطفية فى نفوسنا.

ولا ينكر أحد ما لموسيقى الألفاظ من قيمة فى الشعر، فهى ذلك الجمال الخفى الذى يستمد من غير المنظور مؤثرات ساحرة بديعة، وكان شكسبير يُعْنَى بها عناية فائقة، حتى قيل إنه يحب الألفاظ من أجل الألفاظ. وينبغى أن ننبّه إلى أن موسيقى كل لفظة موجودة معها فى اللغة قبل وجود الشاعر، ولكن لا ننْسَ أنه هو الذى يختار الألفاظ: ينتقيها ويجمعها فى سلك واحد فلا نحسّ تنافرًا ولا شذوذًا، وإنما نجد جمال التناسب والتوافق يتجلّى فيها ساحرًا بديعًا. واللغات نفسها تهتم بموسيقى الألفاظ، ويتضح هذا فى اللغة العربية فى ألفاظ الاستغاثة والندبة مثلا، فإن قدماءنا ألحقوا بهما ألفًا ويصلونها مع الندبة فى الوقف بهاء السكت، وكل ذلك لإشباع النغمة واستكمال التأثير فى الوجدان، وجعلوا للندبة حرف نداء مخصوصا هو «وا» ليزيدها قوّة فى مدّ الصوت فى مثل: «وامحمداه»

القديم الجديد فى الشعر

١

لعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه لا يوجد قديم فى الشعر، إلا إذا أردنا بذلك التعبيرَ عن زمن ظهوره، أما بعد ذلك فهو متجدد دائمًا كأنما نُظم بالأمس، إذ لا نزال نقرؤه ولا نزال نجد متعة فيه كما وجدها معاصروه، بل ربما كانت متعتنا به أكثر من متعتهم لكثرة الأيدى والأبصار التى تناولته وعلّقت عليه شارحة مفسرة من لدن ظهوره وإنشاده إلى اليوم. والشعر بذلك يظل ناضِرًا جديدًا خافقًا بالحيوية، لا تصيبه آفة الهرم والشيخوخة، فما نظمه هوميروس فى القرن التاسع قبل الميلاد مثل مانظمه امرؤ القيس فى الجاهلية لايزال يحيا بيننا ولاتزال له نفس الجدّة التى كانت له، لم يشخ ولم يهرم. وهى ليست جدة مادية، بل هى جدة روحية إن صح هذا التعبير، فالجدة فى الأشياء المادية تبلى وتفنى، أما فى الشعر فباقية بكل ما لها من بهاء وشباب لا يزول أبدًا، وهو حتى فى الإنسان الذى ينظم الشعر سريع الزوال، أما فى الشعر فلا يبرحه يومًا، فهو دائما شاب ودائما جديد.

والأدلة على ذلك كثيرة، لعل أوضحها أن كل شعر أنتجته الإنسانية لا يزال يرافقنا إلى اليوم، ومحرَّم علينا أن نحدث فى أى قصيدة أو منظومة تعديلا فى كلمة من كلماتها فضلا عن شطر من شطورها أو بيت مفرد من أبياتها؛ إذ يجب أن تبقى بصورتها دون أى تعديل أو تنقيح، حتى لا يدخل عليها أى تشويه أو حتى تزيين. وتوضح ذلك أتم توضيح المقارنة بين العلم فى أى عصر سالف وبين الشعر الذى نُظم فيه، فإن الحقائق العلمية تتحول من عصر إلى عصر بحيث تبطل كثرتها وتحل محلها حقائق جديدة فى العصر التالى، فما بالنا بما يحدث لتلك الحقائق فى العصور التالية. ومن هنا كانت الحقائق العلمية غير ثابتة، بل كانت متغيرة من زمن إلى زمن شديدة التغير، مما يجعل أى كتاب علمى سابق لعصرنا

تفقد حقائقه قيمتها، لما نعرف الآن عن العلم من أنه قَفَز فى كل مجال قفزات واسعة، بحيث إذا مرَّتْ على كتاب فيه سنوات تُعَدّ على أصابع اليد الواحدة أو أصابع اليدين ولم يُعِدْ صاحبه – فى طبعته الجديدة – النظر فيما استجدَّ من حقائق علمية متصلة به أو مودعة فيه فقد قيمته، ولم يعد صالحا للقراءة. ولذلك يرجع طلاب العلوم فى الجامعات وأساتذتها إلى آخر طبعات الكتاب، وكأن الطبعة الأخيرة منه تُلْغى الطبعات السابقة كما يلغى علمنا الحاضر العلم الماضى بكل فروعه من أحياء وفيزيقا وكيمياء وغير ذلك من مختلف العلوم.

وهذا لا يحدث فى الشعر أبدًا؛ فشعر عصر لا يلغى شعر عصر آخر، وشعر شاعر لا يلغى شعر شاعر آخر فى عصره أو فى غير عصره، لما يحمل الشعر من حقائق ثابتة خالدة فيه على مر العصور وعلى ألسنة جميع شعرائه فى الأزمنة المتعاقبة: حقائق النفس الإنسانية وكل ما يتصل بها من نزعات وغرائز ورغبات وعواطف وأحاسيس ومشاعر وخوالج، وهى حقائق كانت تموج فى نفس الإنسان البُدائى كما تموج فى نفس الإنسان المتحضر على مر القرون حتى القرن الحاضر، حقائق لا تتغير؛ لم تتغير فى الماضى السحيق ولا الماضى القريب، ولن تتغير فى الحاضر ولا فى المستقبل؛ لأنها تفصل من جوهر مستقر راسخ فى الإنسان، هو الطبيعة البشرية، وهى ثابتة فيه بكل انفعالاتها وكل عواطفها من حب أو كره أو غضب أو حزن أو سرور، فكل ذلك جاثم فى داخله، وجاثم معه الأمل واليأس والرجاء والقنوط والأمن والخوف. وما من عاطفة إلا تُداخلها أحاسيس ومشاعر كثيرة ولنأخذ عاطفة الحب مثلا، فإنه يداخلها أحاسيس شتى، بعضها نبيل رفيع، كما يتضح فى الحب الأفلاطونى البرىء وبعضها أرضى غريزى.

ومع أن الطبيعة الإنسانية ثابتة مستقرة بين جوانح الإنسان إلا أنه يحفّ عالمها كثير من الغموض وكثير من الأسرار وكثير من الأحلام وكثير من الألغاز. ولنعد إلى عاطفة الحب، إنها قد تنشأ عن إعجاب بوجه مشرق أو نظرة فاترة أو لون شَعْر أو رنين صوت أو حديث عارض، حتى إذا وقع المحب فى شباك الحب تنازعته أحلام لا حصر لها، ولكل محبٍّ حلمُه فى حبه، ولا ينسخ

حلم حلمًا، فلكل حلم صورته المفردة. وهو ما جعل لكل شاعر من كبار المحبين أشعاره الغرامية المتفرِّدة. ولا نستطيع القول بأن الحب فى العالم الإنسانى سيتوقف. بل إن مثلنا حينئذ مثل من يقول إن الأرض ستتوقف عن الدوران حول الشمس.

ومثل الحب جميع العواطف الإنسانية، فهى ثابتة وخالدة فى الإنسان، وكل ما استطاعه تلقاءها على مر العصور هو شىء من السيطرة عليها، أو بعبارة أدق على بعض دوافعها، محاولا السموَّ بها، وما تلبث أن تفيض كالنهر فى أعاليه، فإنّ أحدًا لا يستطيع أن يردّ فيضانه، كل ما يمكن هو أن يَحُدَّ من فيضانه بعض الشىء. وكذلك الشأن فى طبيعتنا الإنسانية وجداول مشاعرنا ورغباتنا وميولنا وأهوائنا وعواطفنا فإنها دائمة التدفق منذ الأيام الأولى فى الحياة البشرية إلى اليوم، أيام أن كان الإنسان – إبان نشأة اللغات – يصيح بأصوات غامضة مودعًا فيها أحاسيسه ومشاعره. محاكيًا لأصوات الطبيعة من حوله، آملا أن يحلّ بتلك المحاكاة عُقدَ لسانه. ومع الزمن المتطاول استطاع أن يحل الشطر الأكبر منها فى ضرورات عيشه، ومضى يجاهد جهادًا شاقا مضنيًا بكل ما نفذ إليه من هذه المحاكاة الصوتية للتعبير عن أحاسيسه وخوالجه الوجدانية. واستقام له الشعر بعد طول الجهاد والعناء.

٢

وأخذ الإنسان العربى وغير العربى فى أدوار زمنية متلاحقة يحاول بشِقِّ النفس أن يسوِّى للشعر نظامًا موسيقيا متكاملا فى نسبه ومقاييسه النغمية، ومضت كل أمة تتخذ شعرها أداةً للتعبير عن مشاعرها إزاء الحياة والعواطف من حب وبغض وفرح وحزن، ولا يزال الأداة التى تحفظ خوالجها وتصونها إلى اليوم. وهى خوالج ومشاعر تخرجنا دائما من عالمنا الوقتى الزائل إلى عالم جديد، سواء أُودعتْ فى أشعار حديثة أو كانت مودعة فى أشعار قديمة زمنيا، وإن كانت فى واقع الأمر جديدة أو قل شابة. لأنها دائمة نابضة بالحياة، لا تهرم ولا تكبر.

وكل شيء حولها من آثار المعرفة الإنسانية يكبر ويشيخ وقد يبلى ويفنى، أما الشعر فحيّ بل شاب شبابًا نادرا أخّاذا. وخير ما يصور ذلك شعر ابن سينا وعلمه بالطب؛ فقد ألف فى الطب كتابه «القانون» المشهور فيه والذى كان يدرس فى الجامعات الأوربية حتى القرن السابع عشر؛ فإنه أصبح اليوم فى الطب متخلّفًا بالقياس إلى ما حدث فى هذا العلم من تطور هائل، ولذلك لم يعد يُدَرَّسُ فى أى جامعة أوربية. ولو كان ابن سينا حَيًّا بيننا اليوم لعدَّل صفحات كثيرة منه ولأضاف إليه صفحات جديدة كثيرة وربما أعاد كتابته جملة، بخلاف أشعاره ونذكر منها قصيدته المشهورة عن النفس التى وصف فيها أدوارها من هبوطها من عالم الغيب إلى صاحبها فى عالم الشهادة ثم صعودها إلى عالمها السماوى، وهو يستهلّها بقوله:

هبطتْ إليك من المحلِّ الأرْفعِ ... وَرْقاءُ ذاتُ تدلُّلٍ وتَمنُّعِ

وقد سمى النفس باسم الورقاء أى الحمامة ويقول إنها كانت فى المحل السماوى الأسمى، ويريد به عالم العقول المجردة، وهبطت إلى الحضيض الأرضى الأدنى، لتعلم ما لم تكن تعلم فى عالم الشهادة الجديد. ويصوّر هذا الدور وكأنها فيه برق تألق حينًا ثم انطوى بل كأنه لم يتألق ولم يلمع، ثم يصف صعودها إلى السماء ومفارقتها للبدن. ويقول إنها دخلته كارهة، إذ لم تكن تريد الهبوط من عالمها العلوىّ، حتى إذا عاشت فيه أنست إليه فلما حان وقت فراقها خرجت عنه كارهة وقد كُشف عنها الغطاء. ولعل فى ذلك ما يكفى لمعرفة هذه القصيدة الرائعة التى صوَّر فيها ابن سينا قصة النفس الإنسانية، ولو أنَّه كان حيًّا بيننا اليوم ما بدَّل كلمة منها ولا نقَّح لفظةً، وهو معنى ما نقوله من أن الشعر جديد دائما، شاب دائما، يخفق بحيوية دافقة.

وعلى شاكلة هذه القصيدة الزاخرة بحيوية الشباب قصيدة الحسين بن الشبل البغدادى التى نظمها فى الكون وألغازه المحيِّرة والحياة الإنسانية وما يجرى فيها من أسراب الخير والشر، وقد افتتحها بقوله:

بـربِّـك أيُّهـا الفَلكُ المُـدَارُ ... أقَصْدٌ ذا المسيرُ أمِ اضطرارُ

ويمضى فى القصيدة مصورًا حيرةً تقضّ مضجعه إزاء الفلك وحركته وما يقال – فى رأى بعض المتفلسفة – من سيطرته على الكون بكل ما فيه، ويتساءل جزعًا ملتاعًا هل حركته عن اختيار أو عن قهر وإجبار، وما مصير الأرواح؟ وهل تُرفَع فى السماء إلى مدار الفلك العلوى أو تفنى مع الأجساد فى العالم السفلى، وتتملكه حيرة لا تنتهى إزاء المجرَّة وأنوارها، إنه لا يدرى هل هى موج من الأضواء كموج البحر المتدفق المتألق أو هى تموجات ضوئية تلمع كما يلمع الوميض على جانب الفِرِنْد أو السيف. ويحار فى ذهول هل الهلال طَوْقٌ يتَّخذ حليةً لبعض النجوم أو هو سِوار يدٍ يرصِّع صفحة السماء؟ ويقف مبهوتًا أمام النجوم، فهل هى أرواح سابحة فى الفضاء أو هى حَباب طاف على لُجج السموات كحباب الماء؟ وإنها لتنتشر وتنبسط فى صفحة السماء ليلًا وتُطْوَى نهارًا كما يطوى الإزار. تلك بعض ألغاز الكون وابنُ الشِّبْل يقف أمامها حائرًا مروّعًا ولا يملك لها ردًّا ولا جوابا، وعلى شاكلتها ألغاز الحياة الإنسانية. ويتلفت من حوله، فيرى الدهر ينثر الأعمار كما تنثر الرياح الورود فى الرياض، وإن قلبه ليمتلئ حيرة وحسرة، إذ يرى الدنيا كلما وضعت جنينا ووهبته الوجود والحياة لم تضمه – كعادة الأمهات – إلى صدرها، بل ألقتْ به – مزورَّة – إلى مرضعة قبيحة ترضعه الكوارث والخطوب. وما الحياة فى رأى ابن الشبل إلّا يوم بائس تعس بدون أمس يسبقه وبدون غد يلحقه،وتموج القصيدةِ بِحَيرْةٍ لاضفاف لها ولا حدود، إزاء الكون والحياة والوجود.

وخطأ أن نقول عن هذه القصيدة وأمثالها إنها هرمة بلغت من الكبر عِتيًّا، بل هى شابَّة تموج بِنَضْرة الشباب بما تصور من هذه الحيرة، وما يُطْوى فيها من الشعور بالكرب والوجوم إزاء طلاسم الكون وأسرار الوجود وما يرصد الإنسان فيه من الشرور والآلام، وهى حيرة ستظل باقية ما بقى الإنسان. وتتفجر هذه الحيرة تلقاء الوجود والكون والحياة فى شكل بركان ثائر لا يزال يقذف بالحمم الملتهبة عند أبى العلاء فى ديوانه «اللزوميات» وفى سيول متأججة بديوانه سقط الزند على نحو ما يلقانا فى داليته المشهورة:

غير مُجْدٍ فى مِلّتى واعتقادى   نوحُ باكٍ ولا ترنُّمُ شادى

وأبو العلاء يفتتح القصيدة بأن نوح الباكى وغناء الفِرح متشابهان فى أنهما لا ينفعان الإنسان أى نفع، وكأنهما يتساويان فى المعنى والدلالة. ولا يلبث أن يصرخ فى البيت الثانى بباكى عنه، فصوت النعى المحزن بالموت كصوت الغناء المطرب. وبعبارة أخرى صراخ الفراق للميت كالغناء الفرح لأى بشرى كالبشرى بالمولود. وما أسرع ما تنقضى حياته وينقلب هذا الغناء عويلاً وتفجعًا وصراخًا حزينًا، وكأن الغناء الفرح ببشرى أى مولود يحمل فى أطوائه الحزن الموعود. وتتسع صورة الموت فى نفس أبى العلاء، فإذا الأرض على رُحْبها مقبرة كبرى للناس، وما أديمها – فى رأيه – – إلا خيوط منسوجة من أجسادهم. ويسخر ممن يسيرون فيها سير زهو وخيلاء، كأنهم لا يعرفون أنهم يسيرون على ما بلى من عظام الآباء والأجداد. وإن الإنسان لتضيق به الرقع الظاهرة على سطح الأرض، وحتى الرقعة الباطنة، فكم من لحد يضم موتى كثيرين، بل موتى متضادّين من الخيار والأشرار، وكأنما كُتب على الإنسان أن لا يجد شيئًا من الراحة حتى بعد موته. ويعجب أبو العلاء من أن الإنسان مع ما ينزل به من العناء المضنى فى دنياه لا يزال يتمنى المزيد من العمر والحياة. ويتسع أبو العلاء بتصويره لمأساة الحياة ناثرًا ما لا يحصى من التأملات فى الكون والوجود، مما استحال به شعره إلى غذاء فلسفى رائع، وإنه ليعيش فى جيلنا كما عاش فى الأجيال السابقة معيشة فكرية خصبة، بل قل معيشة شابّة، بل لعلّها أنضر شبابًا منها فى زمن أبى العلاء بفضل الدراسات الكثيرة التى كُتبت حول أبى العلاء وشعره وفلسفته حتى اليوم مما يجعل معرفتنا به وبخواطره وأفكاره أدقّ وأعمق وأوسع مما كان يتصوّر معاصروه.

وبجانب هذا النسيج الشعرى الرائع الذى يتعمق الحياة الإنسانية وهمومها والكون والوجود وطلاسمها يلقانا عند الأسلاف نسيج شعرى لا يقل عنه روعة، ونقصد أناشيد الحب الإلهى عند المتصوفة وما يذيعون فيها من وجد ماتنى جِذْوته مشتعلة فى صدورهم، واصلين كلال ليلهم بكلال نهارهم فى التجرد والعبادة

والخوف والرجاء ومواصلة الجهاد فى التعلق بمحبة الله محبة تفوق كل عشق وكل هيام، بما يتّقد فيها من اللوعة والوله، وهم يصدحون بأناشيد وَجْدهم، وكل يوم بل كل لحظة يزدادون لهفة لا تزال ظامئة أبدًا إلى الأريج الربانى العطر، لعله يشفى جراح قلوبهم وأفئدتهم. وهم يحتملون من لوعات الوجد ما يطاق وما لا يطاق، ومع ذلك يشعرون بسعادة لا تتناهى، سعادة تقصر الألسنة عن وصفها. وحقًّا نُظمت فى عصرنا ابتهالات وتضرّعات إلى الذات الربانية غير أنها لون آخر غير شعر المحبة الإلهية. ولشوقى فرائد بديعة فى المديح النبوى، وخاصة ميميته التى استوحى فيها ميمية البوصيرى البديعة الخالدة. وبدون ريب يروعنا شعر المتصوفة روعة أعظم بما يذيعون فيه من جمر الوجد الملتهب وحُرَقه الممضّة، وكأنما اتقد هذا الجمر بالأمس القريب بل لقد اتقد منذ الماضى البعيد، غير أن الماضى فيه يتصل بالحاضر بل يمتزج به، فلا ماض ولا حاضر، وإنما وجود مستمر أو قل حيوية خافقة وشباب غضّ ينبثّ فيه كما ينبثّ الماء فى الأغصان.

ولنترك هذين الموضوعين إلى موضوعات الشعر العامة من هجاء ورثاء وعتاب واستعطاف ووصف، فدائما نحسّ بحيوية الشباب تترقرق فى أبيات الشعر، ولذلك كان كثير منها يدور على كل لسان منذ نظمه أصحابه فى الجاهلية وما بعد الجاهلية إلى اليوم، لنفس السبب وهو ما يحمله من حيوية دافقة. ولنقف قليلا عند شعر الحماسة والفخر وهو أكثر أنواع الشعر العربى تعبيرًا عن الذات، ونضرب مثلًا بأبى فراس الحمدانى الذى طالما فتك بالبيزنطيين وجموعهم مع ابن عمه سيف الدولة ومزّق جموعهم شرّ ممزّق، فقد حدث أن أسروه فى معركة خاسرة، فلم تضعف نفسه ولم تهن، بل ازدادت صلابة وعتوًّا حتى ليأبى أن يغير فى أسره، الذى امتد سنوات، زيّه الحربى، ونزل البيزنطيون على إرادته. وفى أغلاله وبين حراسه ووراء قُضْبان سجنه نظم قصائده الروميات الحماسية منذرًا البيزنطيين متوعدًا مهدّدًا، وفى إحداها يصيح ملوّحًا بيده فى وجوه أعدائه:

ونحن أناسٌ لا توسُّطَ بيننا لنا الصَّدْرُ دون العالمين أوالقَبْرُ

وهو ليس بيتًا فحسب، بل هو شعار العرب فى كل زمان ومكان إلى أن يرث الله الأرض ومَن عليها، وقد ظلت أجيالهم إلى اليوم تضمه إلى صدورها عُوذةً أو تميمة حربية لتكيل للعدو الصاع صاعين. وبدون ريب لا تزال روميات أبى فراس الحماسية شابّة فتيّة، وكأنما نظمت اليوم؛ فمدادها لم يجف، ولا يزال نبضها قويًّا حارًّا أشدّ ما تكون الحرارة.

ولعل فى ذلك كله ما يصور من بعض الوجوه خلود الشعر وبقاءه على الزمن لما قلنا آنفًا من أنه يصدر عن الطبيعة الإنسانية المستقرة فى أعماق الناس، وهذه أولى أركانه. وركن ثان هو الإيقاع فكل شعر لابد فيه من إيقاع يتيح له أن يقتطع من مجرى الزمن الفانى لحظات وجدانية، كان يمكن أن تضيع من الإنسان إلى الأبد فإذا هو يبقيها بما يبثّ فيها من إيقاع حارّ يجعلها تستعصى على الفناء والعدم. ومعروف أن العرب فى الجاهلية استطاعوا أن يُحْكموا هذا الإيقاع إحكامًا دقيقًا بنسب موسيقية متكاملة، بحيث تتم للقصيدة وحدة فى النغم وتتضح فى كل بيت نفسُ الرنات مع قرار القافية الثابت. وركن ثالث هو الخيال وما ينثر فى القصيدة من تصاوير، لغرض استكمال التأثير فى السامع. وركن رابع يوجد أيضًا فى كل شعر هو الصياغة وقد بثّ فيها الشاعر الجاهلى كل ما استطاع من رصانة ونصاعة ورونق وعذوبة.

وهذه الأركان الأربعة هى المقاييس الفنية الأساسية فى كل شعر لأمة من الأمم. وبها يظل باقيًا خالدًا ويظل قديمه -كجديده- يفيض بحيوية لاتنضب أبدًا بل يظل قديمه جديدًا كأنما نظمه شعراؤه بالأمس مهما بعد عصره ومهما مرت عليه الحقب المتطاولة. وحقا يتطور الشعر من عصر إلى عصر، وتحدث فيه متغيرات تستمد من مجتمعه وحضارته وثقافته. ولكنه لا يقاس بها جميعًا ولا تتخذ معايير للحكم الفنى عليه. وبدون ريب يصوِّر الشاعر فى شعره إدراكه للحياة، وهو إدراك يتداخل فيه مجتمعه وكل ما يتصل به من نُظم ومبادئ وعقائد، وهو لا يهبط إلى مجتمعه من السماء بل ينشأ فيه وتنعكس عليه منه علائق شتى.

وليس بصحيح أن الشعراء ينعزلون عن مجتمعاتهم ويعيشون فى أبراج عاجية،

بل هم دائما تصلهم بها وبأفرادها وشائج كوشائج ذوى الرحم، وشائج لم تتداع يومًا ولن تتداعى أبدا.

ومع هذه الوشائج ومع هذا الترابط الوثيق بين الشاعر ومجتمعه لا يصح أن يحكم على الشاعر من خلال مجتمعه وما فيه من قيم حضارية أو ثقافية أو أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية، لأنه فن مستقل عن كل هذه القيم، ومعروف أن أفلاطون حكم قديمًا على الشعراء من وجهة نظر أخلاقية. فقال: إنهم يفسدون الشباب إذ يغذّونهم بأخلاق وعواطف غير مثالية، ولذلك طردهم من جمهوريته. وردّ عليه تلميذه أرسطو فقال: إنهم يطهّرون العواطف السيئة فى الشباب من مثل عاطفة الخوف حين يعرضون مأساة من مآسيهم. وتجادل النقّاد الفرنسيون فى القرن الماضى طويلا فى هذا الموضوع وهل ينبغى أن يخدم الفن الأخلاق أو لا مبرر لهذه الخدمة. ورجحت كفة القائلين بأن الفن للفن لا لغاية خارجة عنه: أخلاق أو غير أخلاق، لأن للفن شعرًا وغير شعر عالمه المستقل. ويبالغ بعض النقاد فى التعبير عن ذلك حتى ليقولون: إن القول بأن قصيدة بعينها أخلاقية أو غير أخلاقية كالقول بأن المثلث المتساوى الأضلاع أخلاقى والمثلث المتساوى الضلعين غير أخلاقى.

٣

ومنذ نحو خمسة وعشرين عامًا ثار بعض شبابنا ثورة عنيفة على لون من ألوان الشعر العربى هو المديح، وشركهم فى الثورة بعض الشيوخ فقالوا: إن هذا اللون كان كله ملقًا ورياءً للحكام ولكى يمكّن أصحابه من العيش، وهو شعر جدير بالازدراء هو وما يقصد إليه من اتخاذه وسيلة للكسب المادى، وحرىّ بنا أن نبتره بَتْرًا من تاريخنا الأدبى. وفى رأيى أنها ثورة متأخرة، لأن هذا المقصد من الكسب انحسر عن حياتنا الشعرية وانحسر معه حرص الشاعر على أن يكون له ممدوح – كما كان يحدث أحياناً فى الأزمان السالفة – يعينه ضدّ صروف الحياة ويتيح له شيئًا من المال يستعين به على العيش فى دنياه، فكل ذلك تغير، ولم يعد

يوجد فى أيامنا من يمضى حياته فى نظم مدائح ملقة، بسبب ما حدث فى حياتنا من تغير، بل ما حدث فى حياة الشاعر المعاصر نفسه. إذ أصبح لا ينتج ولا يقدم شعره لهذا الممدوح أو لذاك، إنما ينتجه ويقدمه للجمهور من حوله، وهو لذلك يتغنى بأهوائه وميوله سياسية وغير سياسية.

وليس معنى ذلك أن شعر المديح الذى أنتجه أسلافنا منذ الجاهلية جدير بأن نتنكّر له وأن نتبرّأ منه لسبب فى غاية الأهمية يجعلنا نحرص على أمّهاته وروائعه أشد الحرص ونضمها إلى صدورنا فى تجلّة وإكبار، ذلك أنها صوّرت منذ العصر الجاهلى البطولة العربية الخالدة على صفحات التاريخ، صوّرت أوّلاً بطولة الجاهليين متخذة منهم مُثُلاً رفيعة لشباب الجاهلية. ثم صوّرت بطولات العصر الإسلامى وفتوحاته العظيمة التى امتدت من الهند وأواسط آسيا إلى قرطبة فى الأندلس. ومضت تصوِّر بطولات القادة والخلفاء العظام فى العصر العباسى. ونضرب لذلك مثلا هو: أن نقفور إمبراطور بيزنطة امتنع عن أداء الجزية التى كانت مفروضة على بلاده فى عهد هرون الرشيد، وكتب إلى الرشيد يعلنه بذلك، فكتب الرشيد إليه على ظهر كتابه: «من هرون أمير المؤمنين إلى نقفور كلب الرومٍ قد قرأت كتابك يابن الكافرة، والجواب ما تراه لا ما تسمعه، والسلام». وانقض الرشيد بجحافله الضخمة على آسيا الصغرى، وافتتح مدينة هرقلة، فارتاع نقفور وأخذه الفزع من كل جانب، وتعهّد للرشيد أن يؤدّى إليه الجزية صاغرًا. ونقرأ فى كتب التاريخ سردًا لذلك الفتح لا يصوّر بقوّة هذا النصر المجيد حتى إذا قرأنا أشعار أشجع السُّلَمِىّ وغيره فى تصويره راعَنا هذا النصر العسكرى للرشيد وجنوده روعة شديدة، روعة كانت تملأ نفوس الشباب العربى حمية وحماسة للذود عن حماهم ودَقّ أعناق أعدائهم وأعداء الإسلام والعروبة دَقًّا. ومدائح أبى تمام والبحترى لقواد الدولة العباسية فى زمنها تجسّد انتصاراتهم على الروم وغير الروم تجسيدًا رائعًا كان يُشْعل الحمية فى نفوس الجنود العرب، فإذا هم يسحقون ضلوع أعدائهم سحقًا ذريعًا.

وناهيك بانتصارات سيف الدولة على جنود الروم وقوادهم وتمزيقه لهم شرّ ممزق، وقُيِّض له المتنبى الشاعر الفارس ليصوّر كيف كان يُنْزل صواعق الموت

بالروم ويمحق جموعهم محقًا. وليس شعر المتنبى فى انتصارات سيف الدولة قصائد طنانة نسمع فيها صَليل السيوف فحسب، بل كثير منها ملاحم حربية تزخر بالحنق الشديد على أعداء العرب وما ينبغى أن يذوقوه من الموت الذى لا يبقى ولا يذر. وتنبَّه أبو شامة لهذه المدائح البطولية الحربية فى كتابه الروضتين الذى وصف فيه معارك نور الدين وصلاح الدين مع الصليبيين، فكل معركة لهما يَسْرُدُ أحداثها تاريخيا، ثم يذكر القصائد الرائعة التى تُجسِّد بطولتهما وبطولة جنودهما، وتَنْصبها علما مرفوعا أمام الشباب العربى حتى لا يبقوا من الصليبيين باقية، وما زالوا يقتلون فيهم ويأسرون حتى خرجت بقاياهم نادبة مولولة إلى البحر المتوسط وما وراءه. ولمصر دور عظيم فى هذا المجد الحربى وفى مجد الظاهر بيبرس الذى هزم التتار فى موقعة عين جالوت هزيمة ساحقة، وهى مجسمة فى أشعار مدّاحه من كبار الشعراء المصريين وغير المصريين. ومن من ريب فى أن الشعراء أقاموا لأبطال العرب بمدائحهم على مر التاريخ تماثيل لا تبلى أبدا. وليس بيننا من يقدر المديح حين يكون رياءً ونفاقا وزلفى، وليس بيننا من يُعْنى به، غير أنَّ فرقا. بل فروقا واضحة، بينه وبين هذا المديح الرفيع الذى يحمل لنا مجد العرب الحربى، والذى يقيم لهذا المجد تماثيل خالدة، ولسنا من الحمق والغفلة بحيث نحطمها وندمِّرها لقولة قائل: إن المديح كان شعر تكسب وتسوُّل، كلمة يرسلها دون معرفة حقيقية بشعر المديح وتاريخه وتطوره.

ولو أن من ينعى على شعرائنا مدائحهم قرأ شيئًا منها لعرف أن شاعرها الأوّل الجاهلى ضمَّنها موضوعات إنسانية مهمة، فقد كان يبدؤها بذكريات حبِّه فى الشباب أو بالتشبيب والغزل، وهو بذلك يريد قاصدًا أن يفتتحها بالحديث عن الحب: العاطفة الإنسانية الخالدة، حتى يجذب سامعيه إليه، وحتى يجدوا عنده شيئًا من الغذاء العاطفى يتغذون به إذ يحدثهم عن تلك العاطفة السحرية العجيبة ومدى تأثيرها فى نفسه. ويعرض الشاعر المادح مشاهد الطبيعة فى رحلة صحراوية له لا تزال تروعنا بما فيها من بساطة بدوية وصور لطيفة. ويضمِّن قصيدته مجموعة من إدراكاته لدنياه فى طائفة من الحكم والخبرات من شأنها أن تصقل فهم سامعها للحياة وتجعله أكثر قدرة على التبصّر والحكم السليم على

الأشياء. وهذه الموضوعات الإضافية فى المدحة الجاهلية أمدّت المدحة العربية فيما بعد بأمداد شعرية كبيرة بديعة. فقد مضى الشعراء فى العصور التالية يقدّمون لمدائحهم بالوقوف على الأطلال ومعاهد الحب أو بالنسيب مصورين فيه حنينهم إلى محبوباتهم وظمأهم إلى التملّى بطلعتهن ونظراتهن الفاتنة وعيونهن الساحرة على شاكلة قول جرير فى مطلع مدحة لعبد الملك بن مروان:

وَدِّعْ أُمامةَ حَانَ منك رَحيلُ   إنَّ الوداعَ إلى الحبيب قليلُ
تلك القلوبُ صواديًا تَيَّمْنَها   وأرى الشِّفاءَ وما إليه سبيلُ

ويتميز نسيبه فى مقدمات مدائحه بالرقة وصفاء النفس ونقاء الطبع واللطف فى الاستعطاف والشكوى، وتلقانا أسراب من ذلك عند العباسيين لا تكاد تحصى. وحتى المقدمة الطللية ما يزالون يحتفظون بها متخذين منها رمزًا لآمالهم الضائعة فى كثير من الأحيان. واشتهر أبو نواس بأنه كان ثائرًا على تلك المقدمة داعيًا إلى استبدال الخمر بها. ولم تكن ثورة فنية بل كانت ثورة حضارية. أما بعد ذلك فكان هو نفسه ينظم فى الأطلال حين يقدم بها لمدائحه. وربما كان من أروع ما نظم فيها -كما مر بنا فى غير هذا الموضع- بيته المشهور فى مطلع مدحته الميمية للأمين:

يا دارُ ما فعلتْ بـك الأيَّامُ   ضامتْك والأيـامُ ليس تُضامُ

وإنه ليأسى للضيم الذى أنزلته الأيام بدار صاحبته. ويتسع الأسى فى نفسه لأن أحدًا لا يستطيع الثأر للدار من الأيام. والبيت أشبه بحكمة ضخمة، كل يستطيع أن يلتمس فيها ما سقط منه وانطمست آثاره من ديار وغير ديار وناس وغير ناس وآمال وغير آمال. وكأن شخصية الأطلال فى الشعر العربى كانت أقوى من شخصية أبى نواس وثورته عليها. فسخَّرْته لها، وجعلته ينطق بأروع بيت قيل فى الأطلال والديار العافية - على الأقل - حتى زمنه.

وقد تفجر ينبوع النسيب فى مقدمات المدائح العباسية واستحالت جوانب منه إلى جداول متدفقة من الغزل، نجد ذلك عند بشار ومطيع بن إياس وغيرهما من رواد الشعر العباسى وأيضا عند من تلاهم من الشعراء. ولن نستطيع أن نعرض

فى هذا الحديث المجمل طرائف هذا الغزل وروائعه التى تأخذ بالألباب، لأنها أكثر من أن تُحْصَى أو تسْتَقْصَى. ويكفى أن نعرف أن كثيرين من الشعراء النابهين اشتهروا بحبهم لبعض الجوارى، وتغنّوا بأسمائهن فى مدائحهم وغزلهم، اشتهر بشار بِعَبْدة وأفرد لها صاحب الأغانى فصلا فى أغانيه سوى حديثه عنهما فى الترجمة لبشار. واشتهر أبوالعتاهية بعُتْبة وله فى حبِّه لها وشغفه بها أحاديث طويلة. واشتهر أبونواس بجنان وفتح لهما صاحب الأغانى فصلاً طويلا فى كتابه. ولن يستطيع دارس أن يكتب عن أحد هؤلاء الشعراء كتابة دقيقة إلا إذا صوّر حبه فى مقطوعاته الغزلية المفردة وفى مقدمات مديحه، وأوضح إلى أى حدٍّ كانت صاحبته السبب فى إشعال الجذوة أو العبقرية الشعرية فى دخائله. فضلاً عما تحمل أشعاره فيها من روعة شعرية. ونلتقى بأبى تمام وغزله الكثير فى مدائحه وما يحمل من معان وصور طريفة كقوله:

أَجْدِرْ بِجَمْرةِ لوعةٍ إطفاؤها   بالدَّمع أَنْ تزدادَ طولَ وَقودِ

فهى جمرة من نوع خاص جمرة لوعة لا تطفئها أى دموع سائلة. بل تزيدها لهبًا واشتعالا ونارًا لا تخمد بين جوانح الصبِّ المفتون أبدا. وكان يعاصره صديقه على بن الجهم القائل فى فاتحة إحدى مدائحه للخليفة المتوكل:

عيونُ المَهَا بين الرُّصافة والجِسْرِ   جَلَبْنَ الهوى من حيث أَدْرى ولاأدْرى
أعَدْنَ لىَ الشوقَ القديمَ ولم أكنْ   سلوتُ ولكن زِدْنَ جَمْرًا إلى جَمْرِ

والجسر على دجلة، والرصافة حَىٌّ ببغداد، يقول إن عيون السيدات الفاتنات هناك جلبن إليه الهوى وأعدن فى فؤاده جذوة الحب القديم التى لا يمكن أن تطفأ أبدًا وأشعلن بجانبها جذوات حديثة زادته لوعة على لوعة، ومضى يتحدث عن صواحب تلك العيون وكيف يرسلن ضوءهن من بعيد كالأهلة تمتع الأبصار. وحبُّ البحترى لعَلْوَةَ مواطنته الحلبيَّة فى شبابه قبل نزوله بغداد ذائع مشهور. وهو يكثر فى مقدمات مدائحه من تغزله بها كقوله فى مقدمة مدحة للخليفة المعتز:

يا عَلْوُ علَّ الزمانَ يُعقبنا أيامَ وَصْلٍ نظلُّ نذكرها
كم ليلةٍ فيك بتُّ أَسْهرها ولوعةٍ فى هواكِ أُضمرها
وحرقةٍ والدموعُ تُطفئها ثم يعودُ الجَوَى فيُسْعِرُها

وكأن قد مضى بين حبّه لعلوة فى شبابه ومديحه للمعتز أكثر من عشرين عامًا ولا تزال لوعة حبها تلذع فؤاده ولا تزال حرقة شوقه متأججةً بين جوانحه. وهو يبكى بدموع غزار، والجوى يعود مستعرًا فى صدره، فذكرى حبها لا تبارحه أبدا.

ولا يبارَى ابن الرومى فيما كان يجلب إلى مقدمات مدائحه من طرائف المعانى فى الغزل، وله فيه ابتكارات تفوت الحصر من مثل قوله:

نظرتْ فأقْصَدتِ الفؤادَ بسَهْمِها ثم انثنتْ عنه فكاد يهيمُ
ويلاه إنْ نظرتْ وإنْ هى أعْرَضَتْ وَقْعُ السِّهام ونَزْعُهُنَّ أليمُ

أقصدت: أصابت. ونلتقى بالمتنبى، وكان إحساسه بالعروبة يفعم قلبه، فأكثر فى مقدمات مدائحه من الغزل بالأعرابيات. إذ دائما يعبث بقلبه الحنين إليهن، بل إن حرارة هذا الحنين لتزداد تلظيًّا واشتعالاً، حين بارح ديارهن إلى إيران. فإذا هو يذكرهن ويذكر عفتهن وجمال صاحبة له بينهن وجمالهن الآسر، فينشد:

كلُّ جريحٍ تُرْجَى سَلامتُه إلا فؤادًا دَهتْه عَيْناها
فى بلدٍ تُضْرَبُ الحِجالُ بهِ على حسانٍ ولَسْنَ أشباها
فيهنَّ مَنْ تَقْطُرُ السيوفُ دَمًا إذا لسانُ المحبِّ سَمَّاها

فكل من أصابت صاحبته فؤاده بسهام عينيها لم تُرْجَ له سلامة ولا شفاء، إنها عربية صَميمة من بلد يزين النساء فيها الحِجال والأستار والحجب والعفاف والطهر، ولكل منهن حسنها الخاص وجمالها المفرد، وجميعهن دونهن السيوف والرماح والموت الزؤام.

وظلّ شعراء المديح بعد المتنبى يستلهمون فى فواتح مدائحهم الحسان اللائى شغفن قلوبهم حبًّا مصوِّرين ما كانوا يحيطونهن به من التضرع والاستعطاف وما

كنَّ يُشْعِلْنَ فى أفئدتهم من نار الحب المحرقة. ومن أروع الأشياء حقا أن نقرأ هذه المقدمات الغزلية عند ابن حَيّوس وابن عُنَيْن فى دمشق وعند الحاجرى والتلعفرى فى العراق وعند ابن زيدون وابن خفاجة فى الأندلس وعند شعراء مصر مثل ابن سناء الملك القائل فى افتتاح إحدى مدائحه للسلطان العادل الأيوبى:

أَلْقى حبائلَ صيْدٍ من ذَوائبهِ فصادَ قلْبِى بأشْراكٍ من الشّعَرِ
حالى الجُفونِ بِحَلْيٍ لا شبيهَ له وهل سمعتم بِحَلْيٍ صِيغَ من حَوَرِ

ولا يقلُّ عنه إبداعًا وروعة فى هذا الغزل الذى تفتتح به المدائح ابن النبيه ويشتهر بغزليات له بديعة.

٤

بجانب ما تحمل مقدمات المدائح من روائع الغزل والنسيب تحمل أيضًا مشاهد الطبيعة، وكانت فى العصر الجاهلى - كما أسلفنا - تحمل مشاهد الطبيعة الصحراوية، وأخذت - منذ العصر العباسى - تحمل مشاهد الطبيعة الحضارية برياضها وبساتينها وأشجارها وأزهارها وأطيارها وجداولها المترقرقة. ومن أمتع الأشياء قراءة هذه المشاهد عند العباسيين وما صوّروا فيها من جمال الطبيعة فى الربيع حين تبتهج بمقدم الشمس وحين تكتئب وهى تراها فى النزع الأخير ساعة الغروب، وفى كل مكان من رياضها يداعب النسيم الأغصان وتملأ الطير الجوّ شَدْوًا وغناء. وقد أودع كبار الشعراء مدائحهم لوحات باهرة للربيع، يتقدمهم فى ذلك أبو تمام ولوحته فى رائيته التى مدح بها المعتصم تموج بالروعة، ولا تقل عنها روعة وجمالا فنيا لوحته التى رسمها بين يدى مدحة دالية، وفيها صوّر الربيع فى الطبيعة تصويرًا فاتنا. ولفته ساق أو قمرىّ وقمرية يتراشفان رحيق الهوى. فنقل صورتها وما يتساقيان من الحب إلى لوحته قائلا:

ساقٌ على ساقٍ دعا قُمْرِيَّةً فدعتْ تقاسِمُه الهوى وتَصِيدُ

إلْفان فى ظلِّ الغصون تألَّفَا ... والتفَّ بينهما هوًى مَعْقودُ
يتطعَّمان بِريقِ هذا هذه ... مُجًّا وذاك بريقِ تلك مُعِيدُ
يا طائران تمتَّعا هُنِّيتما ... وعِما الصباحَ فإننى مجهودُ

والساق الأولى القمرى والثانية غصن الشجرة. وهى أبيات رائعة تزخر بوصف أحاسيس القمارى أو الحمام بل الطير جميعًا وابتهاجها بالحب وتساقيها كئوسه فى الربيع. وكل من القمرى والقمرية يتطعمان بمنقاريهما رضاب الرِّيق ويستعيدانه مرارًا وتكرارًا. ويدعو أبوتمام للعاشقين أن يظلّا متمتعين هذا المتاع الهنيء ويحيّيهما تحية الصباح. واستمر فى المدحة يصور الطبيعة من حوله، وكان محزونًا، وكأنما عطفت عليه السماء، فساعدته ببروقها ورعودها، وتهللت لأمطارها الأشجار والرياض، ونشرت الطواويس أذنابها فرحة مبتهجة. ويشتهر البحترى بوصفه فى مقدمات مدائحه للبرك والطبيعة. وأروع منه فى هذا الباب ابن الرومى وكان عاشقًا للطبيعة مفتونًا بها فتنة شديدة يعيش مع كل همْسةٍ فيها وكل خَفْقة، وفى مقدمات مدائحه لوحات لها كثيرة تصوّر كلفه بها وهيامه.

ولوحة المتنبى التى صَوَّر فيها شِعْبَ بوَّان أحد متنزهات إيران وجِنانها من أروع اللوحات الشعرية فى تصوير جمال الطبيعة، وقد أودعها مدحته النونية لعضد الدولة. وفيها يقول:

مَغانى الشِّعب طيبًا فى المغانى ... بمنزلةِ الربيع من الزمانِ
طَبَتْ فُرْساننا والخيلَ حتى ... خَشِيتُ -وإن كَرُمْن- من الحِرَان
غدونا تنفض الأغصانُ فيها ... على أعْرافها مثلَ الجُمانِ
بها ثمرٌ تشير إليك منه ... بأشربةٍ وَقَفْنَ بلا أوانى
وأمواهٌ يَصِلُّ بها حَصاها ... صَليلَ الحَلْىِ فى أيدى الغَوانى

والمتنبى يشيد بجمال الطبيعة فى شِعْب بَوَّان حتى ليتفوّق الشعب على جميع الرياض طيبًا كما يتفوق الربيع على سائر الفصول فى السنة، ويقول إن مغانيه ومنازله ومناظره الساحرة طَبَتْ وخلبت قلوب الفرسان والخيل حتى خشيت على

خيلنا الكريمة الأصيلة أن تحرن فلا تبرحها أبدا. ويصوِّر حبَّات الندى المتساقطة من الأغصان على أعراف الخيل بحبات اللؤلؤ المفضية. أما الثمار فدانية القطوف شرابًا صافيا يقدَّم لطاعميه دون آنية تحمله، وأما المياه فيداعبها الحصى، وتَصِلّ فيها رنّاته صليلَ الحلى فى أيدى النساء الجميلات. ونكتفى بما عرضناه من لوحتى المتنبى وأبى تمام، مما يصوِّر بوضوح روعة مشاهد الطبيعة فى مدائح الشعراء، وهى مشاهد لا تكاد تُحْصَى، تكتظ بها مدائح الشعراء فى كل مكان: فى إيران والعراق والشام ومصر والأندلس، ويشتهر ابن خفاجة بتصاويره البديعة للطبيعة، وهى مبثوثة فى مطالع مدائحه.

ومرَّ بنا قولنا إن قصيدة المديح تحمل – منذ الجاهلية – إدراك الشعراء للحياة. وقد أودعها من قديم الشاعر الجاهلى حكمته التى استخلصها من تجاربه فى حياته. وكأنما يريد لها أن تذيع مع مدحته على جميع الأفواه والألسنة، حتى يزداد الناس فهمًا لحياتهم، واشتهر زهير بحكمه الكثيرة التى أنهى بها مدحته لهِرَم بن سِنان والحارث بن عوف من مثل قوله:

ومَنْ يك ذا فَضْلٍ فيبخلْ بفَضْلِهِ على قومه يُسْتَغْنَ عنه ويُذْمَمِ

وهو يوصى كل صاحب فضل ومال أن يكون بارًّا بقومه، فلا يستأثر بفضله وماله لنفسه. بل يجعل لهم فيه حقا معلوما، وإلا استغنوا عنه وأصبح بينهم ذميما بغيضا. ودائما نرى شاعر الجاهلية ينثر فى مدائحه مثل هذه الحكمة بل قل التعويذة. حتى لا يضلّ معاصروه سبيلهم فى الحياة. ومن ذلك قول النابغة الذبيانى فى مِدْحة قدَّمها إلى النعمان بن المنذر صاحب الحيرة:

ولستَ بِمُسْتَبْقٍ أخًا لا تلمُّه على شَعَثٍ أىُّ الرجالِ المهذَّبُ

والنابغة يقول لصاحبه: لا يوجد أخ مبرَّأ من العيوب، فينبغى أن تغفر لأخيك ما يلحقك من عثراته، فتصلح بذلك شعثه وتستبقى أخوَّته بعفوك عن إساءاته وصَفحك عن زَلَّاته. وكان الشعر الجاهلى مليئًا بمثل هذه الحكمة وسابقتها، وكان الجاهليون يشغفون بحكمه لما توسِّع من مداركهم وعلمهم

بشئون الحياة، ولعل ذلك ما جعل عمر بن الخطاب يقول: «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه» فهو جمّاع معرفتهم بشئون الدنيا وما ينبغى من صواب الآراء ومن الأخلاق الحميدة، ومضى شعراء المديح بعد العصر الجاهلى يُزَوِّدون مدائحهم بما يستطيعون من الحِكَم، حتى إذا كان العصر العباسى لم يكتف هؤلاء الشعراء بما يمدهم الشعر القديم منها، فقد أضافوا إلى زاده الموروث زادًا جديدًا من حكمة الهنود والفرس واليونان، وكثيرًا ما أعادوا صياغة بعض الحكم الجاهلية على نحو ما نجد عند بشار، إذ نراه يستلهم بيت النابغة السالف فى مقدمة مِدْحة مدح بها مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية، وهو استلهام بارع إذ يقول:

إذا كنتَ فى كلِّ الأمور معاتبًا ... صديقَك لم تَلْقَ الذى لا تُعاتبُهْ
فعِشْ واحدًا أو صِلْ أخاك فإنه ... مقارفُ ذنبٍ مَرَّةً ومُجانِبُهْ
إذ أنت لم تَشْرَبْ مرارًا على القَذَا ... ظمئتَ وأىُّ الناسِ تصفو مشاربه

وكانت الحكمة مجملة عند النابغة فبسطها بشار وزوَّدها بالتعميم والاستدلال وقوة البرهان. وما زال شعراء المديح بعد بشّار يقطِّرون خبراتهم بالحياة حكما بديعة كقول أبى تمام معليًا القوة على العقل وكتبهِ فى فاتحة مدحة للمعتصم ووصفه فيها لانتصاره الساحق على البيزنطيين وفتحه المبين لعمُّورية أكبر مدنهم فى آسيا الصغرى:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْباءً من الكتُبِ ... فى حدِّه الحدُّ بَيْنَ الجِدِّ واللَّعِبِ

ويقول ابن أبى الإصبع المصرى فى كتابه: «تحرير التحبير» إنه استخرج حكم أبى تمام من شعره فوجدها ثلاثمائة وأربعة وخمسين بيتاً غير تسعين شطرًا. ويقول أيضا إنه أحصى حكم المتنبى فى شعره فوجدها أربعمائة غير مائة وثلاثة وسبعين شطرًا.

ولكثرة الحكم فى شعر المتنبى أفردتْ من قديم بالتأليف على نحو ما توضِّح ذلك الرسالة الحاتمية. وحاول صاحبها أن يصل بين حكم المتنبى وكلام أرسطو. وهو مبالغ مبالغة مسرفة فى هذا الوصل. والحق أن الحكم فى شعره من بنات

أفكاره وثمار تجاربه ونتاج عبقريته الفذّة، وإنها لترفعه إلى مصاف الشعراء العالميين الذى أثروا الحياة الإنسانية بحكمهم الخالدة. ويروى أن ابن سناء الملك سأل القاضى الفاضل: لماذا يدور شعر المتنبى على ألسنة الناس جميعًا؟ فأجابه بأن أكثر ما يجرى فى نفوسهم وأذهانهم من خواطر يجدون له شواهد من حكم المتنبى. ومن أهم الجوانب الرائعة فى حكمه أنها تملأ نفوس العرب حماسة وفتوّة من مثل قوله الذى أنشدناه فى غير هذا الموضع:

عِشْ عزيزًا أو متْ وأنت كريمٌ   بين طَعْنِ القَنا وخَفْق البُنودِ
واطلبِ العِزَّ فى لَظًى ودَع الذُّ   لَّ ولو كان فى جِنان الخلود

وكأنما لخص دستور العرب على مرّ التاريخ، فإما العيش العزيز وإما الموت الكريم فى ساحات الشرف والنضال، ولا حياة لعربى بدون استشعار العزّة إلى أقصى الحدود، وإنه ليؤثر العزّ فى الجحيم على الذل ولو كان فى فراديس الجنان، وما الحياة بدون عزة؟ إن العربى الجدير بهذا الاسم لا يجبن ولا يتقاعس أبدًا ولا يهاب الحرب مهما اشتد أُوَارها. بل إنه يحرص أشد الحرص على اقتحام أهوالها نافذًا منها إلى الحياة الكريمة، يقول فى مدحة لسيف الدولة:

وحبُّ الجبانِ النَّفْسَ أَوْرَدَهُ التُّقا   وحبُّ الشجاع النفسَ أورده الحَرْبا

ويقول بمصر من قصيدة لم ينشدها كافورا:

وإذا لم يكن من الموت بُدٌّ   فمن العار أن تكون جَبانا

ويتردد هذا الصوت القوى الحار فى شعر المتنبى. وكان هو نفسه فارسًا شجاعا، بل بطلًا باسلًا. فدعا وهو فى الثامنة عشرة من عمره إلى منازلة العرب لحكامهم الأعاجم حتى يستعيدوا دولتهم المفقودة ومجدهم الحربى التليد. وشهر سيفه فى ثورته المعروفة ببوادى الشام وأخفقت الثورة ولم تنكسر نفسه. بل ظلّت قوية عاتية، وظلّ يهدر بشعره كأنه الرعد القاصف. ويقيِّض له – كما مر بنا – لقاء مع سيف الدولة فارس حلب فى زمنه، ويستخلصه لنفسه تسع سنوات كان يَغْدُو ويروح معه فيها لجهاد البيزنطيين وضربهم ضربات قاصمة. ويتسع أمله فى

قيام دولة العرب المأمولة التى طالما حلم بقيامها. ويظلّ يصوّر فى مدائحه لسيف الدولة انتصاراته الساحقة على البيزنطيين. ناثرًا فيها حكمه الزاخرة بالبأس والشجاعة والمضاء. وما نريد أن نسترسل فى بيان حكم المتنبى التى ضمنها مدائحه والتى ظلّ يلقى بها فى نار البطولة العربية فتزيدها لهبًا واشتعالا، فهناك كتب قديمة وحديثة تعنى ببيانها وتفصيل القول فيها، إنما نريد أن نشير إلى أن بين حكمه الإنسانية الكثيرة التى توسّع مدارك العربى ومعارفه حكمًا أخرى كثيرة لا تعلِّم، وإنما تزرع القوة والبسالة فى نفوس العرب، وهى حكم تتوهج بمشاعر العزة والكرامة والذَّوْد عن الحِمى حتى الذَّماء الأخير.

وواضح من كل ماقدَّمت أن شعر المديح سيظل يحيا حياة متصلة. ولن يوصف بالقدم إلا من حيث الزمن الذى نظم فيه فحسب. أما بعد ذلك فهو شعر جديد شاب أنضر ما يكون الشباب. لا لأن كل شعر بطبيعته يُكتَبُ له - كما قلنا فى صدر هذا الحديث - الشباب الدائم فحسب، بل أيضا لأنه سيظل يُغَذِّى الأجيال الحاضرة والمستقبلة الغذاء الرفيع الذى وصفنا بعض جوانبه. مجسِّدًا لها روحنا العربية العاتية التى لا تُقْهَرُ، وأمجاد بطولاتنا على مر الزمن وخصالنا الكريمة، ومثلنا النبيلة، مع ما يحمل من مشاعر الحب الرقيقة ولوحات الطبيعة البديعة وإدراكات شعرائنا البصيرة للحياة. ومن المؤكد أنه لا يختلف اثنان فى الزراية على مديح الرياء والنفاق والملق الذى تُلْتَمَسُ به منفعة قريبة أو بعيدة. وَبوْن شاسع بين هذا المدح الكاذب والمدح الصادق الذى عرضنا له والذى نقرؤه عند شعرائنا العظام ممن ملئوا الدنيا وشغلوا الناس بما قدّموا لهم فى روائع مدائحهم من متاع فنى رفيع.

العروبة فى شعر أبى تمام

١

منشأ أبى تمام حبيب بن أوس ومَرْباه فى دمشق إحدى دور العروبة من قديم، وهو من أبناء طَيِّئ القبيلة اليمنية العربية التى نزلت فى العصر الجاهلى شمالى نجد، واتخذت الفصحى لسانًا لها. وحاول أن يُلْقِى ظلًّا من الشك على نسبه بعضُ معاصريه، فزعم أن أباه كان نصرانيًّا اسمه تدوس وأنه حَرَّفه إلى أوس وانتسب فى طَيِّئ، وتمادى هذا الزعمُ ببرجليوث فقال: لعل تدوس محرفة عن تيودوس. وتبعه بعض الباحثين المعاصرين فزعم أنه يونانى الأصل، وقال بروكلمان: بل هو سريانى. وهى مزاعم مبنية على اتهام باطل لبعض شانئيه ممن عاصروه: أن أباه اسمه تدوس، وهو اتهام ينقضه نقضًا كل من ترجموا لأبى تمام من المؤرخين الثقات إذ أجمعوا على أنه طائى صليبة.

وإذا تصفحنا ديوان أبى تمام وجدنا شواهد كثيرة تقطع بعروبته وأنه ينحدر من أصول طائية يمنية، من أهمها أنه اختار فى مطالع حياته ممدوحيه ومن يقدم إليهم قصائده إمّا من طَيِّئ قبيلته الدنيا وإما من قبائل اليمن الأخرى، إذ نراه يرحل إلى حمص ويلزم بنى عبد الكريم الطائيين وبعض أبناء كندة اليمنيين، ويصوِّر شعوره المضطرم حينئذ بيمنيته وطائيته فى قوله لعمر بن عبد العزيز الطائى الحِمْصى:

هل أَوْرَقَ المجدُ إلا فى بنى أُدَدٍ … أَواجْتُنِيَ منه لولا طَيِّئٌ ثَمَرُ
لولا أحاديثُ أَبْقتْها مآثِرُنا … من النَّدَى والرَّدَى لم يُعْجِب السَّمَرُ

وبنو أددٍ أبناء كهلان القحطانيون يرمز بهم إلى جميع القبائل اليمنية، فلولا تلك القبائل وقبيلة طَيِّئ ما أورقت فى رأيه شجرة المجد الباسقة ولا أثمرت. ولولا مآثر تلك القبائل جميعًا التى سارت بها الركبان فى الكرم والشجاعة

ما وجد السمّار مادة لأحاديث السمر الطريفة. ويشدُّ رحاله من حمص والشام إلى مصر، ويولِّى وجهه نحو عيَّاش بن لَهيعة الحَضْرمى اليمنى صاحب الخراج بها دون سواه، لما بينهما من أواصر النسب، ويعلن إليه ذلك مجاهرًا به مفاخرًا:

وأنت بمصـرٍ غـايتى وقَـرابتِى بها وبنُو الآباءِ فيها بَنُو أبى

فابنُ لَهيعة وكل أفراد اليمن بمصر أهله وقرابته وأشقاؤه فى الأبوة والنسب. ويفخر فخرًا مضطرمًا فى القصيدة بملوك اليمن وأقْيالها الأقدمين. وهو يردد هذا الفخر طويلًا فى أشعاره، صادرًا فيه عن ذات نفسه، مجلجلا به حتى لكأنما يريد أن يملأ به الدنيا جلجلة وضجيجًا على شاكلة قوله:

أنا ابنُ الذينِ استُرْضع الجودُ فيهمُ وسُمِّىَ فيهم وهْو كهلٌ ويافعُ
مَضَـوْا وكأنَّ المكرماتِ لـديهمُ لكثـرة ما أوْصَـوْا بهنَّ شرائـعُ
بهاليلُ لو عايَنْتَ فَيْضَ أكفِّهم لأيقنتَ أن الرزق فى الأرضِ واسعُ

ولم تُمْدح طَيِّئ ولا مُدحت اليمن بمثل هذا الشعر، ولا استشعر أحد من أبنائها مفاخر قومه على نحو ما استشعرها أبو تمام فلو أن مؤرخيه لم ينصّوا على يمنيته وطائيته لكان فى هذه الأشعار وما يماثلها مما يصدر فيه صدورًا طبيعيًّا عن دخائل نفسه وأعماق قلبه الدليلُ الحىُّ على أرومته الطائية اليمنية الأصيلة.

وأبو تمام لا يستشعر يمنيته وطائيته فى أشعاره فحسب، بل إنه يستشعر أيضًا فى قوةِ عروبتَه التى تجمع قبائل قحطان وعدنان جميعًا، لا فرق بين قبيلة وقبيلة، وقد كان الشعراءُ من قبله ألسنة قبائلهم يسجِّلون مفاخرها ويذيعون مآثرها، أما هو فبدأ مثلهم بهذه المشاعر،ثم أخذت تتسع فى نفسه وتتعمق، حتى شملت جميع القبائل اليمنية والعدنانية ويصوِّر ذلك فى بعض قصائده بقوله:

وإن يَكُ من بنى أُدَدٍ جَناحى فـإنَّ أثيثَ رِيشى مِنْ إيـادِ

وواضح بأنه يجاهر بأن اليمن التى رمز إليها بأُدد إن كانت هى التى أنبتت جناحه فإن عدنان التى رمز إليها بإياد هى التى أنبتت ريشه فى جناحه وأتاحت له القوة على النهوض والطيران.

ويُكرمه جواد كريم هو محمد بن الهيثم فيشكره بقصيدة بائية يتمنى فيه لو أن قبائل مذحج وطَيِّئ وقضاعة اليمنية وقبائل تميم والرِّباب وقيس المضرية وقبائل ربيعة شكرته جميعها عنه. وكأنما يشعر فى ضميره أنه يمثل كل قبائل العرب يمنية وغير يمنية، أو قل كأنما يشعر شعورًا متأصلا بعروبته وجميع جذورها وأصولها الجنوبية والشمالية فى الجزيرة العربية.

ويقول التبريزى شارحه إنه ذكر غير طَيِّئ قبيلتِه القبائلَ من جميع العرب لأن الإصهار فى القبائل وتزوّج بعضهم من بعض صيّر بينهم أسبابًا من الخئولة والعمومة. ونضيف إلى قوله أنَ أبا تمام إنما كان يصدر فى ذلك عن شعور متأصل فى طواياه بوحدة العرب مهما اختلفت قبائلهم وتوزعت بين يمنية وعدنانية. ويتسع هذا الشعور فى ضمير أبى تمام، فإذا هو يحسّ فى قوّة هذه الوحدة لا بين القبائل العربية وحدها فحسب. بل أيضًا بين بلدان العالم العربى من أقصى الغرب إلى أقصى الشرق، وبذلك يصبح السابقَ غير منازع إلى الإحساس بهذا الشعور العام الذى يؤمن به كل عربى اليوم، فجميع البلدان العربية حصون ضخمة للعروبة وكل من يعيش فيها من أبناء الضاد التى تصل الروح بالروح، ويتعمقه هذا الشعور فيهتف:

بالشامِ أهلى وبغدادُ الهوى وأنا ... بالرَّقَّتَيْنِ وبالفُسْطاطِ إخوانى
وما أظنُّ النَّوى ترضى بما صنعتْ ... حتى تُشافِهِ بى أقصى خُراسانِ

فأهله بالشام وأحبابه ببغداد، وهو فى الرقّة وإخوانه فى الفسطاط، وعينه طامحة إلى الاكتحال برؤية بقية أقربائه فى خراسان. وكأنما كانت إقامته فى الرقة التى أشار إليها فى البيتين إرهاصًا منه لإقامته الخالدة بها بعد وفاته.

وعلى هذا النحو كلما أنعمنا النظر. فى ديوان أبى تمام وجدناه يكتظ بمشاعر العروبة التى تروق وتروع، وقد دفعه ذلك إلى استظهار أمجادها فى القديم والحديث والتغنّى بها غناءً لا يجفُّ معينه. ويصوّر ذلك من بعض الوجوه أن نراه يمدح خالد بن يزيد الشيبانى والى الموصل للمأمون فتلمع فى مخيلته موقعة أسلافه الشيبانيين فى يوم ذى قار الذى انتصرت فيه شيبان على الفرس قبل الإسلام،

وكأن ذلك كان إيذانًا بما سيحدث عما قليل من تقويض العرب لدولتهم. ويرفع أبو تمام الموقعة شعارًا لهذا المجد الحربى القديم قائلًا:

هم يومُ ذى قارٍ مضَى وهْو مفردٌ   وحيدٌ من الأشباه ليس له صَحْبُ
به علمتْ صُهْبُ الأعاجمِ أنَّه   به أعربتْ عن ذات أنفسها العُرْبُ
هو المشهدُ الفصْلُ الذى ما نجَا بهِ   لكسرى بنِ كسرى لاسَنَامٌ ولاصُلْبُ

سنام: كناية عن الإبل. صلب: كناية عن الخيل. وواضح أنه لا يضع هذا النصر الحربى العظيم على مفرق شيبان وحدها، بل يضعه على مفرق العرب ورءوسهم قاطبة، إنه يوم فخار من أيام العروبة المجيدة، رَوَّعتْ فيه الفرس بما أذاقتهم من البطش والنكال وبما صَبَّتْه على ملكها كسرى من الهزيمة والاندحار.

٢

ويحسّ أبو تمام أن من واجبه أن يمنح العروبة لسانه وقلمه، وأن يعيش معها فى جهادها الحربى ونضالها العنيف ضد أعدائها الثائرين عليها من مثل بابك وأتباعه الخُرَّمِيَّة فى أرمينية وأذربيجان ومثل أعدائها الآخرين من الروم المُغيرين من آسيا الصغرى. وكان بابك قد هزم كثيرًا من الجيوش العربية وامتنع بالجبل المعروف باسم البَذّ، وفى سنة ٢١٤ للهجرة يفاجأ أبو تمام ويفاجأ معه العالم العربى بفتكه بقائد من قواد العرب العظام هو محمد بن حُمَيْد الطوسى الطائى. وتُنْصب له الأمة المآتم فى كل مكان، وتبكيه بدموع غزار. وتهول أبا تمام الكارثة ويمتلئ قلبه حسرة وحزنًا فيغمس طرف ردائه فى مداد شديد السواد ويلطخ به وجهه وجدًا وجزعًا على البطل العربى، ويرثيه برائيته الخالدة هاتفًا:

فتى مات بين الطَّعْن والضَّرْبِ مِيتةً   تقومُ مقام النصر إذ فاته النَّصْرُ
وما مات حتى مات مَضْرِبُ سيفهِ   من الضَّرْب واعتلَّتْ عليه القَنا السُّمْرُ
فأثبتَ فى مُسْتنقع الموت رِجْلَهُ   وقال لها من تحت أخْمَصِك الحَشْرُ
مضى طاهرَ الأثوابِ لم تبق رَوْضَةٌ   غداةَ ثَوَى إلا اشتهتْ أنها قَبْرُ

وليس هذا رثاءً إنما هو تمجيد لا يدانيه تمجيد فى رثاء الأبطال الذين يَفْدون شعوبهم بمهجهم وأرواحهم، فيكتبون لها بذلك نصرا مؤزرًا. فابن حميد لم يهزم ولم يفرّ جبنا من حرب بابك، بل أقدم إقدامًا لا يشبهه إقدام، وفتك بالأعداء فتكًا لا يشبهه فتك، حتى تقصفت السيوف والرماح فى يده، وهو ثابت فى مستنقع من الدماء حتى الموت الزُّؤام. وابن حميد بذلك مثال للشجاعة التى ليس بعدها شجاعة والبطولة التى ليس بعدها بطولة، بطولة تحلّ محل النصر الذى فاته، وحتى لتتمنى كل روضة مزهرة لو أنها ضَمَّت فى حَشاها جثمانه الطاهر. وحقًّا ما قاله أبو دُلَف لأبى تمام: «لم يمت من رُثى بمثل هذا الشعر» وأى رثاءٍ! لقد أحال استشهادَ ابن حميد فى المعركة الخاسرة نصرًا باهرًا، حتى يأتسى به الشباب العربى المعاصر له فى بذله لروحه وتضحيته بنفسه فى سبيل قومه. وكان جزاءً وفاقًا لأبى تمام أن بَنَى بنو حميد أبناء الشهيد وأهله قُبَّة بعد وفاته على قبره، أداء لبعض حقه.

ويصبح أبو تمام منذ هذا التاريخ لسانًا للعروبة التى كانت تتفجر ينابيعها فى قلبه، لسانا يعبّر عن انتصاراتها الحربية ويصوغها لها أناشيد مجلجلة، أناشيد كالرعد القاصف تنذر الأعداء بالويل والثبور والهلاك والدمار. وكان نافذ البصيرة فرأى ألَّا ينظمها بعيدًا عن ساحات الحرب، وإذا هو يصنع صنيع مكاتبى الصحف الحربيين لعصرنا، فيرافق الجيوش حتى يرى الوقائع تحت بصره، ويرى ما يأخذ به قوادها وجنودها البواسل أنفسهم من الصبر والجلد واحتمال ما يطاق وما لا يطاق حتى يذيقوا الأعداء بأسهم ويمزقوهم شرّ ممزق. ويأخذ فى النظم نظم المشاهد المعاين مبتهجًا بالنصر المبين. وأولى معارك هذا النصر التى شهدها وسجلها أناشيدَ لأُمته العربية المنتصرة معاركُ المأمون مع تيوفيل إمبراطور الروم وما أخذ ينزله به منذ سنة ٢١٥ للهجرة من هزائم ساحقة كالَ له فيها هو وجنوده ضربات قاصمة. وكان أكبرها وأشدّها هَوْلًا معارك سنة ٢١٨، إذ لم يكد المأمون يبلغ نهر البُدَنْدون فى الجنوب الغربى لآسيا الصغرى حتى وفد عليه رسول من تيوفيل، جاءه مسرعًا يعرض عليه فى ذلّة

وانكسار إحدى ثلاث: إما أن يرضى بأن يأخذ كل ما أنفقه فى طريقه على جيشه ويعود دون حرب، وإما أن يرضى بأن يردَّ له ما لدى الروم من أسرى المسلمين دون فداء، وإما أن يرضى بتعهد الروم أن يصلحوا كل ما أفسدوا من ثغور المسلمين. ويجيبه المأمون غاضبًا: قل لتيوفيل: أما قولك تردّ على نفقة الجيش فإنى سمعت الله تعالى يقول فى كتابنا حاكيًا عن بلقيس: (وإنى مرسلةٌ إليهم بهديةٍ فناظرة بِمَ يرجع المرسلون، فلما جاء سليمان قال أَتُمِدُّونَنِ بمال فما آتانىَ الله خير مما آتاكم بل أنتم بهديتكم تفرحون). وأما قولك تخرج كل أسير من المسلمين فى بلد الروم فما فى يدكم إلا أحد رجلين: إما رجل طلب الله عز وجل والدار الآخرة فقد صار إلى ما أراد، وإما رجل يطلب الدنيا فلا فَكَّ الله أسره، وأما قولك تعمر كل بلد للمسلمين خَرَّبته الروم فلو أنى قلعت أقصى حجر فى بلاد الروم، ما اعتضت ذلك بامرأة عثرتْ فى حال أسْرها فصرخت: وامحمداه ! وامحمداه !.ثم صاح برِسُول تيوفيل: عُدْ إلى صاحبك فليس بينى وبينه إلّا السيف. والتفت إلى من معه قائلًا: اضربوا الطَّبْل إيذانًا بتحرك الجيش الجرَّار إلى الحرب. وضُرب الطبل وتقدم الجيش يزلزل الأرض زلزالا عنيفًا بما أشاع المأمون فى روحه من الحماسة، ويجتاحُ حصون الروم حصنًا من وراء حصن وهم لا يملكون له ردًّا، وتيوفيل ينتفض خوفًا وهلعًا. كل ذلك بمرأى من أبى تمام وتحت بصره وسمعه، وكأنما عاد إلى العروبة مجدها الحربى القديم فى الفتوح، وتغمره نشوة هذا النصر العظيم، ويتغنّى به وببسالة تلك الجموع العربية التى محقت الروم عند كل حصن محقًا ذريعًا، قائلًا:

تَخِذوا الحديدَ من الحديد معاقلًا ... سُكَّانها الأرواحُ والأجسامُ
مُسْترسلين إلى الحُتوف كأنما ... بين الحُتوفِ وبينهم أرْحامُ
آسادُ موتٍ مُخْدِراتٌ ما لها ... إلّا الصوارمَ والقَنا آجامُ
فى مَعْركٍ أما الحِمامُ فمُفْطِرٌ ... فى هَبْوَتَيْهِ والكُماةُ صِيامُ

فهم دائمًا يعيشون تحت ظلال السيوف والرماح؛ ودائمًا يقتحمون ميادين الحروب للفتك والإقدام ومنازلة الأقران وكأنما بينهم وبين الموت الأحمر وشائج

قرابة، فدائيًا يسقون أعداءهم كئوسه وسمومه القاضية، وكأنهم أُسْدٌ أجَماتها رماح وسيوف مُشرَعة ماتنى تنشب أظفارها فى فرائسها حتى تلفظ أنفاسها، أسد صائمة لا تهتم بأكل ولا بشرب، بينما الموت فاغرفاه كاشر عن أنيابه يلتهم الأشباح.

وكان من ابطال المعارك المأمونية خالد بن يزيد الشيبانى واليه على الموصل الذى ذكرناه آنفا، وقد أبلى فى تلك المعارك هو وجنوده بلاءً عظيمًا، ويسجِّل له أبو تمام مجدًا حربيًّا ظفر به، فقد تبع بجنوده تيوفيل حين ولَّى على وجهه هاربًا من بين يدى المأمون وأوغل وراءه فى بلاد الروم يأسر ويغنم. ويراسله تيوفيل مذعنًا خانعًا، يطلب الصفح والصلح ولا يجيبه، فيوغل فى فراره، وقد أخذه الرعب والهول من كل جانب، وفى ذلك يقول أبو تمام ممجدًا لخالد وانتصاراته:

ولما رأى توفيلُ راياتِك التى ... إذا ما اتْلأَبَّتْ لا يقاومها الصُّلْبُ
تولَّى ولم يَأْلُ الرَّدَى فى اتِّباعه ... كأن الرَّدَى فى قَصْدِهِ هائمٌ صَبُّ
كأن بلاد الروم عُمَّتْ بصيحةٍ ... فَضمَّتْ حَشاها أورَغَا وسْطَها السَّقْبُ
غدا خائفًا يَسْتنجد الكُتْبَ مُذعِنًا ... عليك فلا رُسْلٌ ثنتْكَ ولا كُتْبُ

فبمجرد أن رأى تيوفيل رايات خالد وجموعه التى لا يثبت لها أعتى العتاة أمعن فى الهرب، والرَّدَى يلاحقه يريد أن يغنم منه فرصة أو يصيب منه غِرَّة. وكأنما عمّت بلاد الروم صيحة خلعت القلوب وكأنها الصيحة التى أنذرت من قبلهم ثمود حين صاح السَّقْب: ولد الناقة التى عقروها عصيانًا لله وكفرانًا، فأرسل عليهم صيحة واحدة فكانوا هشيمًا تذروه الرياح.

٣

ورأى المعتصم أن الوقت حان لينزل ببابك وأتباعه الخرمية الضربة القاضية، فوجّه إليه بصفوة من قواده أمثال أبى سعيد الثغرى الطائى وأبى دُلَف العجلى الشيبانى، ويشتبك أبو سعيد مع جماعة من أنصار بابك ويدمرهم تدميرا. ويواصل الهجوم معه أبو دلف وقواد مختلفون وينازلونهم فى سَنْدبايا وأرشق

وموقان، والنصر يواكبهم مصعدين إلى جبال أو منحدرين إلى بطون وديان. وما يزالون يفتحون ويتقدمون من نصر إلى نصر ومن حصن إلى حصن حتى يوافوا جبل البَذّ حصن بابك الحصين، ويأخذون عليه المضايق وهم يضربون بصنوجهم وأجراسهم وينفخون فى بوقاتهم لإدخال الفزع والرعب على قلبه وقلوب من بقى من عصاباته. ولما رأى أنه قد أحيط به ولم يعد أمامه مجال للمقاومة فرّ هاربا فى جبال أرمينية وضاقت عليه الدنيا بما رَحُبت فنزل بولاية سهل بن سنباط، ولم يلبث أن أسلمه إلى قواد المعتصم فدخلوا به بغداد فى موكب عظيم، حيث قُتل وصلب نكالاً له، إذ ظلّ ثائرا على الخلافة نحو عشرين عامًا وظل ينازل جيوشها آمادا متطاولة.

ونوّه أبو تمام طويلا بهذا المجد الحربى الضخم الذى حققه قوّاد المعتصم وفى مقدمتهم أبو سعيد محمد بن يوسف الثغرى وأبو دلف العجلى الشيبانى، وهو يردد الحديث عن هذا النصر دائما فى مدائحه لأبى سعيد الثغرى، وكأنما له الحظ الأوفر منه، كقوله:

قَضَى من سَنْدَبايا كلَّ نَحْبٍ ... وأرْشقَ والسيوفُ من الشهودِ
وأرسلها على مُوقانَ رَهْوًا ... تثير النَّقْعَ أكْدَرَ بالكَديدِ
ويومَ التلِّ تَلِّ البَذِّ أبْنا ... ونحن قِصارُ أعمارِ الحقود
قَسَمْناهم فشطرٌ للعوالى ... وآخرُ فى لَظًى حَرِقِ الوَقُودِ

وهو يصور أبا سعيد الثغرى كأنما نذر نذورًا لربه أن يحارب بابك الخرّمى وأتباعه ويقضى عليهم قضاءً مبرما، وقد وفى بها نذراً وراء نذر، وتلك سيوفه المفللة تشهد له بنكايته فى أصحاب بابك بأرشق وسندبايا حتى أصبحوا لحمًا على وَضم، وقد أرسل الخيل بعدها على موقان تقطع حزونها. وظل لا يقطع ركضها، وهى تثير الغبار بحوافرها حتى من الصخور لكثرة ما تضرب فيها وتطرقها طرقًا، وما زالتْ تطوى له الجبال والوديان والهضاب حتى وافت البذّ، بل حتى فتحته وصعد الناس فيها بالأعلام مكبِّرين مهللين، فشفت النفوس من حقدها الذى كان قد تراكم عليها منذ مقتل ابن حميد الطوسى، لا نفس أبى سعيد الثغرى

وحده، بل أيضا نفس أبي تمام وغيره من العرب، فكلهم كان يريد أن يشفى حقد العروبة المتأجج فى دخائله ضدّ بابك وأتباعه. ويقول أبو تمام إننا قسمناهم شطرين؛ شطرا ناشته السيوف وشطرا ناشته حرائق المجانيق، وهى قسمة لا يخصّ شرفها أبا سعيد وحده بل يعم العرب جميعا. وهذا هو معنى ما نقوله من أن نفس أبي تمام كانت تكتظ بمشاعر العروبة، فإذا انتصر أحد قوّادها فى حرب مبيرة أحسَّ بقوّة كأنما يَشْركه فى انتصاره بل كأنما كان يشركه فى هجماته وضرباته. ويذيب أبو تمام فى ذلك غريزة أخذ الثأر المكتنة فى نفوس العرب منذ العصر الجاهلى ومنذ كانوا لا يتنادون بشىء نداءهم بطلب الثأر، حتى غدا ذلك عندهم وكأنه عقيدة دينية لها شعائرها من تحريم الخمر والنساء والطيب على أصحاب القتيل حتى يأخذوا بثأره، مما ولد فيهم نزعة قوية لسفك الدماء من واتريهم، وكأنما يريدون أن يلطخوا بها أيديهم بل لكأنما يريدون أن يشربوها شربًا. ويصور أبوتمام هذه النزعة العربية العتيقة فى مديحه لأبىدلف العجلى الشيبانى، إذ يقول فى تهنئته بالانتصار هو ومن كان معه من القواد على بابك:

ومرَّ بابَكُ مُرَّ العيش مُنْجـذمًا   مُحْلَوْليًا دَمُه المعسولُ لو رُشِفا
حيرانَ يحسب سَجْفَ النَّقْعِ من دَهشٍ   طَوْدًا يحاذر أن ينقضَّ أو جُرُفا

وهو يصوِّر هرب بابك وإسراعه فيه، وقد أصبح عيشه مرًّا خالصًا، وبلغ مِن رعبه وفزعه أن أصبح يخال الغبار الكثيف جبلًا يريد أن ينقض. وأهم من ذلك أن أبا تمام يعبر عن نزعة الدم المكنونة فى نفسه إزاء أخذ الثأر من بابك، فيتصور دمه حلو المذاق، ويتمنى لو رشفه هو وأمثاله من العرب ليشفيهم مما انطوت عليه نفوسهم له من حقد دفين.

٤

فى هذه الأثناء كان تيوفيل إمبراطور الروم قد انتهز انشغال جيوش الدولة فى القضاء على بابك الخرمى، فأغار على مدينة زِبَطْرة من ثغور الجزيرة على الحدود الفاصلة بين الدولتين: العربية والرومية وخَرَّبها، ومثّل بأَسْراها من

الرجال فسَمل أعينهم وقطع آذانهم وآنافهم، وسبا كثيرا من النساء، فضجّ العرب فى الأمصار واستصرخوا الدولة فى المساجد، وطار نبأ الكارثة إلى المعتصم ببغداد وطار معه أن امرأة من بين الأسيرات كانت لاتنى تصيح: وامعتصماه! وإسلاماه. وثار به الغضب ثورة عنيفة فجهز لحرب تيوفيل جيشًا جرارًا، لم يسبق لخليفة أن جهز جيشًا مثله يقال إنه بلغ مائتى ألف أو يزيدون، زَوَّدهم بالخيل العتاق والسلاح والعدد والآلة وحِياض الأدم والروايا والقِرب وآلات الحديد والنفط. وسأل أىّ بلاد الروم فى آسيا الصغرى أحصن، فقيل له عَمُّورية التي خرجت منها الاسرة الحاكمة ببيزنطة، فأمر أن يكتب اسمها على البنود والاعلام. وكان المنجِّمون قد تنبئوا له بأنه لن يفتحها حينئذ، فرمى بكلامهم عُرْض الحائط. وسار الجيش الكثيف وجَدَّ فى المسير وقطع البلاد، حتى إذا كان فى الموصل انقسم قسمين كبيرين: قسمًا اتجه إلى الشمال فدخل أرض الروم من سُمَيْساط والحدَث، وقسمًا كان المعتصم على رأسه دخل أرضهم من الشام من طرسوس شمالى سوريا. وأخذ القسمان المغيظان الموتوران يبيدان من يلقونهم من الروم إلا من نجا بنفسه وهرب مع تيوفيل فى البلاد.

ويُلقى المعتصم بكلاكله على أنقرة، فتصبح أثرًا بعد عين، ويتحوّل إلى عَمُّورية ويرى أسوارها الشاهقة، فيأمر ببناءِ عَرَّادات كبيرة توضع على منصّات تحملها عجلات، ويأمر بأن يوضع فوق العجلات أبراج توازى السور فى ارتفاعه، وتتسع لعشرة رجال، حتى تجتمع قوتهم على الرمى البعيد بالمجانيق، وما زالوا يرمون بها حتى احترق أكثر عمورية وحتى انصدع سورها، ودخل الجيش الفاتح يقتل ويأسر، ويقال إن عدد القتلى فى هذه المعركة بلغ تسعين ألفًا، واستأسر للعرب عشرات الالوف كانوا يباعون خمسة خمسة وعشرة عشرة. وكل ذلك كان بمرأى من أبى تمام وأحسَّ بابتهاج لا حدّ له كما أحسّ كل عربى هناك وذاق للنصر حلاوة لا تماثلها حلاوة، فقد أخذ المعتصم وجنوده ثأر مدينة زبطرة وأطفالها ونسائها ورجالها من الروم الأوغاد، وحَطَموا أكبر مدنهم فى آسيا الصغرى حينئذ حَطْمًا لم تبق فيهم بعده قوّة ولا قدرة على المقاومة. ويا له من

أخذ للثأر أبرأ قلوب العرب الكليمة وهبط على أفئدتهم الجريحة هبوط البلسم الشافى. وإذن فليصدر أبو تمام عن هذه الفرحة الهنيئة، وليجلجل بصوته القوى فيها جلجلة تدوّى فى كل الآفاق، فقد انتصرت العروبة انتصارًا عظيمًا، وحق على شاعرها أن يمجده ويمجد قائده المعتصم وجنوده، وسرعان ما ينظم فى عَمُّورية فريدته أو قصيدته الكبرى:

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكُتبِ ... فى حدِّه الحدُّ بين الجِدِّ واللَّعب
بِيضُ الصفائح لا سودُ الصحائفِ فى ... مُتونهنَّ جَلاءُ الشكِّ والرِّيَب

وهى ليست قصيدة مديح كما تعودنا فى القصائد العربية، بل هى ملحمة رائعة تصور هذا المجد الحربى الخالد الذى حققه العرب لعهد المعتصم، وأبو تمّام يعلن فى فاتحتها إيمانه بالقوة وأنها فوق العقل وفوق الكتب مشيرًا بذلك إلى المنجِّمين وكتبهم وحساباتهم الفلكية التى أنبأتهم بأن المعتصم لن يفتح عمورية فى أشهر الصيف التى اختارها لفتحها، وأن حملته التى أعدَّها لن يرافقها الظفر. وطاشت تنبؤاتهم وحساباتهم وفتح الله للمعتصم هذا الفتح العظيم. ويطيل أبو تمام فى سخريته بعلم التنجيم وما يذكره المنجمون من أيام السعد والنحس ومن تحكُّم الأبراج فى طوالع الناس، فكل ذلك كذب وافتراء وبهتان. ويتحدث عن هذا النصر المبين حديث المبتهج، فقد تحققت أمنية طالما حلم بها العرب، إذ استسلمت لهم أعظم مدن الروم فى آسيا الصغرى: عَمُّورية العتيقة منذ عهد الإسكندر المقدونى، بعد استعصائها على كسرى وملوك العرب العظام، وإذا هى تسقط مهيضة تحت أقدام المعتصم وجنوده البواسل، وكأنما أصابها سريعًا جرب الخنوع والانكسار الذى فشا فى أنقرة، فإذا شجعانها وبطارقتها يتهاوون مخضبين بدمائهم خضاب الإسلام الدموى الذى طالما خضب به رءوس أعدائه وأجسادهم. ويتحدث فى ابتهاج ما بعده ابتهاج عن حرق عمورية، وكل شىء فيها بعد العزّة قد ران عليه الذلّ، حتى الصخر والخشب فقد غطاهما سواد الاحتراق وغمرتها حسرة الاكتئاب، وألسنة النار تندلع فى ليلها البهيم، حتى صار كأنه صبح مضىء بل ضحى منير، وكأن الظلام رغب عن لونه أو كأن

الشمس لا تزال طالعة أو كما يقول أبو تمام:

حتى كأنَّ جلابيبَ الدُّجَى رغبتْ عن لَوْنها أو كأن الشمس لم تَغِبِ

وهو يستغل فى البيت قصة يوشع وما يقال فيها من أن الشمس تأخرت له عن مغربها، فكأن يوم عمورية من أيام يوشع، إنه يوم المعجزة الخارقة فى تاريخ العرب وما أعظمه من يوم!. ويحاول أن يصوّر فرحة الجند بهذا النصر الحربى العتيد، فيجعل هذا اليوم لكل منهم يوم عرس وقِران، بما اقتسموا من السبايا الكثيرات. وتتعمق الفرحة فى قلبه، فإذا ربع عمورية فى مرأى عينيه كربوع معشوقات العرب فى عيون العاشقين الواهين، يقول:

ما رَبْعُ مَيَّةَ مَعْمورا يطوفُ به غَيْلانُ أَبْهَى رُبًى من رَبْعها الخَرِبِ
ولا الخدودُ وقد أُدْمِين من خجَلٍ أشهى إلى ناظرى من خَدِّها التَّرِبِ

فربع عمورية مع ما أصابه من الحريق ومن التدمير والخراب ليس أقلّ بهاء من ربع مية فى عين عاشقها ذى الرُّمّة أو كما يسميه غيلان الذى عاش يطوف به ويدور حوله مشغوفًا بجمالها الفاتن. وليست خدود عمورية مع ما أصابها من الجرب وخدوش النار ونمش الدخان وتراب الحريق أقل جمالاً وفتنة وسحرًا فى عينه من الخدود البارعة الحسن حين تزيدها ورود الخجل حسنًا فوق حسن. ومضى أبو تمام يتغنى ببطولة العرب فى هذا النصر الباهر مصورًا هزيمة تيوفيل وجموعه المندحرة، حتى قال والفرحة تغمر قلبه وكيانه:

خليفَةَ الله! جازَى اللهُ سَعْيَك عن جُرْثومة الدينِ والإسلام والحسَبِ
بَصُرْتَ بالراحة الكبرى فلم ترها تُنال إلا على جِسْرٍ من التعب
إن كان بين صروف الدهرِ من رَحِمٍ موصولةٍ أو ذمامٍ غير مُنْقضبِ
فبين أيامك اللاتى نُصِرتَ بها وبين أيام بَدْرٍ أقربُ النَّسَبِ
أبقتْ بنى الأصفر المِمْراض كاسمهمِ صُفْرَ الوجوه وَجلَّتْ أوجهُ العربِ

وهو دعاء للخليفة يصور التحام العروبة عنده بالدين الحنيف، وهو يدعو الله أن يكافئ المعتصم على ما بذل فى سبيل إعلاء كلمة الإسلام والعروبة، ويصور

فيه همّة الأسلاف البعيدة وكيف كانوا لا يترددون فى التضحية بحياتهم، والتعرض للخطر مصبحين وممسين يبتغون أجر الآخرة. ويقرن موقعة عمورية إلى موقعة بدر الكبرى التى كانت فاتحة انتصارات الدين الحنيف، وكأنه يأمل فى أن تكون وقعة عمورية وهزيمة الروم فيها هزيمة ساحقة فاتحةَ انتصارات عربية جديدة، لها شأن أى شأن. ويتصور الروم – وقد نهكهم العرب وأنشبوا فيهم أظفارهم – نضَبَ الدم من وجوههم واستحالت شاحبة باهتة، حتى أصبحوا بحق خليقين باسمهم: بنى الأصفر، بينما استدارت من حول أوجه العرب هالات جلال ومهابة رفيعة.

وكان المعتصم قد صمّم على المسير إلى القسطنطينية والنزول على خليجها ولكن حدثت ثورة داخلية أزعجته وصرفته عن نيّته، فترك عبء ذلك على أبى سعيد الثغرى الطائى بطل حروب بابك الذى طالما تغنى أبو تمام بانتصاراته فيها غناء بهيجًا. وكان المعتصم قد ولّاه حلب وثغور الشام والجزيرة، وسرعان ما أخذ يعدّ الجيوش والأسلحة والعدد لمنازلة الروم، ويبلغ به الطموح والاعتداد بالنفس أن ينازلهم فى الشتاء، وكانت الثلوج قد ملأت الشعاب والدروب فلم يحجمْ ولم يتردد بل أقدم يخترق ديار القوم، حتى اغتصب منهم حِصْنى ذى الكَلاع وأكْشوثاء، وهم يولّون الأدبار ويتنادون: الفرار الفرار. ويصوّر أبو تمام هذا الهجوم المباغت فى الشتاء القارص تصويرًا بارعًا إذ يقول لأبى سعيد:

لقد انْصَعْتَ والشتاءُ لـه وَجْـ ـهٌ يراه الرجالُ جَهْمًا قَـطُوبا
طـاعنًا مَنْحَرَ الشمـال مُتيحًـا لبـلاد العـدوّ مَـوْتًـا جَنـوبـا
فضـربَت الشتـاءَ فى أَخْـدَعَيْـه ضـربةً غـادرْته عَـوْدًا ركـوبـا
لو أَصَخْنَا من بعدها لسمعنـا لقلوب الأيـام منـك وَجِيبـا

وهو يصور اندفاعه إلى غزو الروم والثلوج تملأ الطرقات وتحفّ به من كل جانب، والشتاء كالح الوجه متجهّم كأشدّ ما يكون الشتاء قسوة وبردًا زَمْهريرًا. ويتصوره هو وجنوده المنقضين من الجنوب على حصون الروم فى الشمال، وكأنما يطعنون فى منحر الشتاء، وقد حملوا إليهم موتا جنوبيا أحمر

لايبقى منهم باقية، ويتمثل الشتاء بثلوجه وزمهريره وصقيعه كأنما كان بعيرا شرسًا لا يمكن لأحد أن يسيطر عليه أو يذلّله، فإذا هو بضربته ضربة واحدة فى أخدعيه يستحيل له رَكوبا ذلولا، وإذا كل شىء يخشى بأسه وسطوته، حتى الزمن فلو أرهف الناس السمع لوجدوا قلبه يمتلئ منه وجيبًا وخفقانًا. مبالغة ولكنها مقبولة، لأنها فى بطل وقائع بابك والروم، بطل العروبة الذى لا ينازَع ولا يدافَع لعصر أبى تمام. ويعود أبو سعيد إلى التوغّل فى أرض الروم، وينازله «منويل» كبير قوادهم ويفرّ عند أوّل لقاء، ويتبعه أبو سعيد حتى ينزل «دَرَوْلية» على مسيرة ثلاثة أيام من عمورية وما يزال يركض خيله مصعدًا فى جبال ومنحدرًا إلى قيعان أودية حتى يشرف على خليج القسطنطينية، وتحول بينه وبينها مياه الخليج، وفى ذلك يقول أبو تمام:

قُدْتَ الجيادَ كأنهنَّ أجادلٌ ... بقُرَى دَرَوْلِيَةٍ لها أوْكارُ
حتىَّ الْتَوى من نَقْع قَسْطلها على ... حيطانِ قُسْطَنْطِينَةَ الإعصار
إلّا تكن حُصِرَتْ فقد أضْحى لها ... من خوف قارعة الحِصار حِصَارُ
والمشىُ همْسٌ والنداءُ إشارةٌ ... خوفَ انتقامِك والحديثُ سِرارُ

فجياد أبى سعيد حين ألمت بمدينة درولية كانت كأنها صقور فى سرعة انقضاضها من ذُرَى جبالها على قرى وديانها، وقد ظلت تعدو طارقة الأرض بحوافرها طرقًا شديدا مثيرة من النقع والغبار ما تطاير مع الأعاصير والرياح حتى لصق بحيطان القسطنطينية، وقد غدت من الذعر الذى أمسك بخناقها كأنها فى حصار، حتى إن المشى بها أصبح همسًا خافتًا والنداء إشارة كليلة والحديث نجوى خفية. وهذه الوقائع الأخيرة من معارك أبى سعيد الثغرى الطائى مع الروم ليس لها فى الطبرى ولا فى غيره من كتب التاريخ أى ذكر، ولولا أن أبا تمام سجلها فى قصائده ما عرفنا عنها أى شىء. وأشعاره بذلك تكمل تاريخنا وأمجادنا الحربية لعصره بل هى الصفحات الناصعة لهذه الأمجاد إذ استحالت فيها فنًّا رفيعا يمتع القلوب والأفئدة.

ولعلّ فى كل ما قدّمت ما يوضح صور العروبة فى شعر أبى تمام، فقد صرح

مرارًا وتكرارًا بأنها تسرى فى أعراقه، وأحسّ ذلك فى أعماقه إحساسًا دفعه إلى الإيمان بوحدة القبائل العربية اليمنية والعدنانية ووحدة البلدان العربية الإفريقية والآسيوية، وشعر فى قوّة بتبعات هذه الوحدة ومسئولياتها. وكانت العروبة تجاهد آنذاك أعداءها من الخرمية والروم جهادا مستميتاً فانضوى تحت ألويتها يناضل ويدافع حتى لا يجتاحها هذا الخطر أو ذاك. وكان لا يملك من الأسلحة سوى شعره، فاستحال فى يده قوسًا ينزع عنه أبياتًا مصمية يسدّدها إلى صدور الأعداء الغاشمين، مُشيعًا بذلك حماسة متأججة فى قلوب الجنود والشباب من حوله حتى يذيقوهم كل ما يمكن من ألوان الفتك والبطش والنكال. واشتعلت فى صدره حينئذ الغريزة العربية غريزة الأخذ بالثأر أقوى اشتعال، مما جعله يستشعر فى صدق وإخلاص فرحةً غامرة مع كل نصر وكل ثأر يشفى غليل العروبة المجيدة التى كانت تتوهج فى ميراث أعراقه، وظلت تتوهج فى دمه وروحه وحسّه وشعوره، وظل يقدّسها ويمجدها ويرتل لها انتصاراتها المظفرة أناشيدَ حربيةً خالدة.

الإيقاع الموسيقي في شعر ابن زيدون

١

الموسيقى أساسية فى كل شعر، فهى جوهره ولبّه، وبدونها لا يكون الشعر شعرًا، إذ هى ركنه الذى لا يقوم بدونه، وهى ركن قديمٌ قدم الحياة الإنسانية، فمنذ وجد الشعر وجدت معه موسيقاه، بل هو إنما تخلّق فى أحشائها، ولم يتخلق وحده بل تخلق معه النغم أيضًا، فقد كان لسان آبائنا الأولين أشبه بمحيط متجمد، من الصعب أن تسيل عليه الألفاظ فضلاً عن الأشعار، فلجأ الإنسان إلى الصياح بأصوات مبهمة، يريد أن يذيب هذا المحيط أو جوانب منه، ومع الزمن أخذت هذه الأصوات تتحول إلى مقاطع، ومضى الإنسان فى دأبه يصيح صياحًا عاليًا حتى تحولت المقاطع إلى ألفاظ يعبر بها عن الأشياء المحسوسة فى الطبيعة، وظل يجد صعوبة هائلة فى التعبير عن أحاسيسه ومشاعره، فعمد إلى الصياح والهتاف يُشْركهما فى التعبير عن خواطره، وارتقى بهما فنونًا من الرقى فى آماد متطاولة من الزمن، وإذا هو يتحول بالهتاف والصياح فى التعبير عن خواطره إلى نظام موسيقي، مازال يتدرج به حتى أعطاه فى الشعر شكلاً كاملاً. وهو نظام أراد به من جهة أن يستتم فى الشعر تعبيره الوجدانى، ومن جهة ثانية أن يقتطع لنفسه من مجرى الزمن لحظات شعرية خالدة ممتعة، لا نكاد نلم بها حتى تخرجنا من عالمنا الحاضر إلى عالم حالم. ومردّ ذلك أننا نعيش فى حياتنا اليومية معيشة نفسية لا يسودها أى نسق أو نظام، بل تسودها الفوضى إذ تموج دخائلنا بما لا يكاد يحصى من الخواطر والخوالج والنزعات والرغبات المتباينة الجامحة، حتى إذا استمعنا إلى قصيدة أو مقطوعة شعرية أحسسنا كأن قيثارة نفوسنا فى الداخل يعود إلى أوتارها نظامها، فلا جموح ولا تباين ولا فوضى، بل تنسيق وتساوق لمشاعرنا وخوالجنا، وكأنما أعيد تكويننا النفسى الداخلى إعادة جديدة، فلم نعد

نشعر بما كانت تعجّ به نفوسنا من لغط النوازع والدوافع المشوَّشة، بل اختفى كل لغط واختفت كل فوضى لغرائزنا وميولنا وأهوائنا الباطنة، وعمّ تساوق وتآلف عجيبان، هما مصدر شعورنا بالمتعة حين نقرأ الشعر أو نستمع إليه.

وبمقدار هذا التساوق والتآلف وما يتضمنانه من نسب النغم يكون تأثير الشعر فى نفوسنا قوّة وضعفاً، فإذا تكاملت هذه النسب قَوِىَ تنسيقها لحياتنا النفسية الداخلية ونوازعها ورغباتها، وأحسسنا كأن نفوسنا خلت من كل تشويش وكل اضطراب وفوضى، وعادت إلى فطرتها السوية التى تتآلف فيها تلك الرغبات والنوازع بقسطاس مستقيم، يمنع بعضها أن يطغى على بعض. أما إذا ضعفت نسب التآلف والتساوق النغمى فسرعان ما تدب الفوضى ويدبُّ التشويش ثانية إلى نوازعنا وخواطرنا وخوالجنا، إذ سرعان ما يبغى بعضها على بعض، وسرعان ما تمتنع على التناسق وسرعان ما نعود إلى الاتصال بحياتنا اليومية وترّهاتها ونوازعها الجامحة وغير الجامحة، فقد حُرِمْنا فى الشعر من النظام النغمى المتكامل الذى يؤثر بشَذاه الموسيقى فى دخائلنا تأثيرًا عميقا، تأثيرًا ينقلنا من عالمنا اليومى الوقتى إلى عالم جديد، أشبه ما يكون بعالم الرؤى والأحلام، عالم تتآلف فيه إحساساتنا ومشاعرنا وغرائزنا ودوافعنا وتتجانس ويعود إليها نسقها الفطرى الطبيعى.

ولعل لغة لم يتكامل فيها الإيقاع الموسيقى ونسقه النغمى كما تكامل فى عربيتنا العريقة، ومعروف أن اليونان والرومان اعتدّوا فى أشعارهم بالوزن، ولكنهم لم يعرفوا نظام القافية، وعرفه الفرنسيون فى البحر الإسكندرى والإنجليز فى بعض صور شعرهم الغنائى وهم لا يقيسون شعرهم بعدد المقاطع مثل الفرنسيين والرومان واليونان وإنما يقيسونه بالمقاطع المضغوطة، وشاع عندهم الشعر المرسل المتحرر من القافية، كما شاع عند الفرنسيين منذ شعرائهم الرمزيين الشعر الحر. وإذا رجعنا إلى شعرنا العربى وتاريخه الطويل وجدنا الإيقاع الموسيقى يتكامل فيه بصورة لم يعرفها الشعر الغربى على مدار أزمنته وعصوره، فالقصيدة منه تأتلف من أبيات متّحدة فى الوزن والقافية فى نظام نغمى

مطّرد ونسب لحنية محكمة، تُسْتَوْفَى فيها الرنات والإيقاعات استيفاءً دقيقًا، وهى إيقاعات منتظمة تتكرر تقاسيمها الزمنية فى كل بيت، وتتكرر وقفاتها أو قوافيها. ومنذ العصر الجاهلى يسند هذا الإيقاعَ الموسيقى الخارجى إيقاعٌ داخلى يقوم على معرفة الشاعر بخواصِّ الألفاظ وطاقتها الصوتية بحيث تصبح قصيدته وكأنها عقود متناسقة من درر الألفاظ، حتى يبلغ ما يريد من إمتاع المستمعين له بصياغة قصيدته بجانب إمتاعه لهم بجمال وزنه وقافيته وإيقاعاته الموسيقية المتكررة.

وبهذه الإيقاعات الخارجية والداخلية المتسقة فى القصيدة مضى شعراء العصر الإسلامى ينظمون أشعارهم موفِّرين لها كل ما يمكن من جمال صوتى. وخلفهم شعراء العصر العباسى يوقِّعون أشعارهم على أوتار قيثارتها الموروثة مستخرجين منها كل ما يمكن من ألحان متساوقة رائعة، وقد أكبُّوا على الصياغة الشعرية القديمة يدرسونها ويتمثّلونها واستطاعوا أن يمدّوا طاقتها مكوِّنين لأنفسهم صياغة مولّدة جديدة شديدة الشفافية والصفاء والعذوبة، واستحدثوا أوزان المجتث والمقتضب والمضارع كما استحدثوا المسمطات وصورًا من الشعر الدورى، ولكنهم بثّوا فيها جميعًا الإيقاع الموسيقى الموروث. وظلت القصيدة بمتاعها الموسيقى الهنىء مهوى أفئدة الشعراء، فألحانها المتساوقة هى التى توقَّع فى كل مكان وعلى كل لسان بنسبها اللحنية المتّسقة التامة التى تخلب الألباب. واخترع الأندلسيون الموشّحات مزاوجين بين قواف وقواف، ولكنهم ظلوا يغذونها بإيقاعات القصيدة الداخلية والخارجية، محاولين بكل ما استطاعوا أن يشعلوا فيها لهبها الموسيقى، عن طريق انتخاب الألفاظ الرشيقة الزاخرة بالعذوبة والنعومة وطريق الشطور القصيرة التى تجعلها تموج بالنغم المتدفق السريع. وبذلك تلافت الموشحات ما سقط من إيقاعات القصيدة، ومع ذلك ظفرت بها القصيدة بإيقاعاتها المنتظمة المتكاملة التى تصغى إليها الآذان والأفئدة.

٢

وقد ظلت الصفوة الممتازة من شعرائنا حتى نهاية العصر العباسى لا تجنح بشعرها إلى إيقاعات جديدة مستحدثة أو تفكر فى استحداثها فقد كانت من حدّة الحسّ ودقة الشعور بحيث رأت التمسك إلى أبعد حدود التمسك بإيقاع القصيدة الموروث ونسبه وأقيسته وقسماته المتميزة التى تحتفظ له بوَهجه وشَرره الموسيقى، والتى يبلغون بها كل ما يريدون من النفوذ إلى قلوب الناس وعقولهم، واقرأ فى أبى نواس وأبى تمام والبحترى وابن الرومى والمتنبى وأبى العلاء فإنك لن تجد عندهم أى انحراف عن الإيقاع الموروث للقصيدة إذ ثبت لديهم أنه هو الإيقاع الذى يستحوذ على إعجاب الناس ويخلب ألبابهم، لما فيه من كمال موسيقىّ غريب. وبذلك ظلّ الشعر طوال العصر العباسى يحتفظ بهذا الإيقاع الأصيل الذى يُصَبُّ فى كلمات البيت الشعرى المتناسق، مؤلفًا بينها قرابة موسيقية لعلها أشدّ وأوثق من قرابة ذوى الرحم. وتبارى الشعراء الذين سمّيناهم وغيرهم من معاصريهم فى جمال الديباجة والصياغة، حتى تزخر أشعارهم بالنصاعة والرونق والجزالة والرصانة والعذوبة والرشاقة، واستغلوا فى ذلك كل ما قرءوه فى كتب النقد وفى علم التجويد، مما يصور خصائص الكلم الصوتية وخصائص حروفها الموزعة بين مجهورة ومهموسة وشديدة ولينة ورقيقة وغليظة، مما تتخالف وتتباين معه رنات الكلمات وألحانها. وتحوّل كبار الشعراء العباسيين إلى ما يشبه أصحاب الكيمياء الحاذقين الذين يستطيعون أن يؤلّفوا شذىً عطريًّا فائحًا من عناصر متعددة، ولعلّ أكبر كيميائى ظهر بين الشعراء العباسيين وعرف كيف يستغل عناصر الحروف والكلم ويسوّى منها موسيقى خلابة هو البحترى، وعرف ذلك القدماء له، فقالوا: إن شعره به صنعة خفية، وقالوا: إن ألفاظه لما تمتاز به من حسن «كأنها نساء حسان، عليهن غلائل مصبّغات، وقد تحلّين بأصناف الحلى». غير أنهم لم يحاولوا تحليل هذا الحسن وردّه إلى خصائصه الصوتية فى انتخاب الكلمات، وكل من يرجع إلى أشعاره متأملًا يعرف توًّا أنه كان أستاذًا من أساتذة

الإيقاع الداخلى للشعر، فهو يعنى أشد العناية بالتوافق الصوتى بين الحروف والكلمات، بحيث نراه كثيرًا يختار كلمات الشطر - وربما كلمات البيت - من ذوات حرف معين، واجدًا فيه لمحة من القرابة الصوتية تشدُّ كلمات البيت أو الشطر بعضها إلى بعض، وتجعل كلًّا منها تُقْبل على أخت لَهَا. فالكلمات من أسرة صوتية واحدة، ونصل إلى الكلمة الأخيرة فى البيت وصولًا طبيعيًّا. فالقوافى محكمة، ولا يعتريها أى نبوٍّ بل هى موضوعة بكل دقة فى مكانها السَّوِىِّ، ونستطيع أن نلاحظ ذلك وغيره بمنتهى الوضوح فى سينيته المشهورة:

صُنْتُ نَفْسِى عما يُدَنِّسُ نفسى وتَرَفَّعْتُ عنْ جَدَا كلِّ جِبْسِ

فقد اختار لها قافية ثلاثية وعمم ذلك فيها، حتى يكون انزلاقها على ألسنتنا سهلًا، وحتى نشعر بخفّتها ورشاقتها، ولاحظ السين التى يختم بها القافية، فأكثر من الكلمات السينية داخل أبياته، حتى يصل بينها وبين القافية وصلًا قويًّا بحيث تتجاذب الكلمات وكأنها تعقد الخناصر. ولاحظ أن روى الأبيات مكسور، فأكثر من حركات الكسر فى الكلمات السابقة له فى البيت، طلبًا للمجانسة بينها وبين القافية، وأضاف إلى ذلك فى الأبيات تقطيعات صوتية كثيرة، كما أضاف موازنات فى العبارات لا تكاد تُحْصَى. كل ذلك كى يستتم فى القصيدة كل ما يستطيع من تناغم، وهو تناغم يُرَى فى صور كثيرة، فى الحركات والسكنات وفى الحروف والكلمات وفى التقطيعات والمقابلات، وحتى ثلاثية القافية وأنها مؤلفة من ثلاثة حروف جعلته يختار كثيرًا من كلمات البيت ثلاثية الحروف أيضًا بدورها، حتى تتلاءم هذه الثلاثية المشتركة بين قافية البيت والكلمات تلاؤمًا محكمًا وثيقًا. وليس هذا كل ما يلاحظ عند البحترى من نفوذه إلى الإيقاع الصوتى الداخلى البديع، فقد كان ينفذ إليه بصور كثيرة من الطبقات والتقسيمات الصوتية ومن المشاكلة بين الأوزان من جهة والألفاظ والمعانى من جهة ثانية، مما جعل معاصريه ومن جاءوا بعدهم من النقاد يفتتنون بشعره فتنة شديدة، وهو شعر وقَّعه على نفس قيثارته العتيقة، ولكنه استطاع أن يستخرج منها أصواتًا ساحرة، تشفى القلوب والنفوس.

وكأن البحترى وضع أمام النقاد والشعراء حقيقة لعبت - ولا تزال تلعب - دورًا كبيرًا فى تاريخ شعرنا، وهى أنه ليس العيب فى القيثارة الموروثة ولكن فيمن يوقّعون عليها، آمن بذلك البحترى وغيره من شعراء العصر العباسى العظام، فلم يحاولوا تغييرها ولا إدخال أوتار جديدة عليها، واستطاع كل منهم أن يستخرج لنفسه منها موسيقاه التى تميزه كما تميز مهارته فى استخدام العناصر الصوتية: عناصر الكلمات والحروف والحركات والتقطيعات واستغلال نسبها وأقيستها النغمية، وفى أثناء ذلك ظهرت المسمَّطات ولكنهم لم يُقْبلوا عليها. وظهرت فى أقصى الغرب فى الأندلس الموشحات، وفى رأينا أنها تولّدت من المسمطات التى تتألف من أدوار، وينتهى كل دور بشطر يتحد فى رويِّه مع مثيله فى جميع الأدوار، فى حين يختلف الرَّوِىُّ فى شطور كل دور تسبقه، وكأن الموشحات إنما عدَّدت الشطر الذى تُخْتَم به أدوار المسمطات، وسمّت ذلك أقفالاً بينما سمّت ما قبله غصونًا. ويفترق إيقاع الموشحات عن الإيقاع الموسيقى الموروث فى تعدد قوافيه، ولكن فكرة السطور لاتزال قائمة فيه، ولا يزال يلتحم بالإيقاع القديم فى انتخاب الألفاظ وتناسق الحروف والحركات والتقطيعات، مما يحدث فيها تجاذبًا وتشابكًا واستواءً موسيقيًّا دون أى عوج أو انحراف، بل مع الرشاقة والعذوبة. وبذلك يتصل إيقاع الموشحات بإيقاعها الشعرى الموروث، ويتغذى منه غذاءً حيًّا خِصْبًا مثمرًا، ومن هنا أمكن بقاؤها وخلودها وشاعت وانتشرت فى البلدان العربية، لأنها وجدت فيها نفس الرحيق الشعرى الموسيقى الذى يمتاز به إيقاعها الشعرى الموسيقى القديم، إذ تولّدت منه كما يتولد الجدول من النهر الفياض والغصن من الشجرة الكبيرة.

٣

وقد يكون من الطريف أن ندرس الإيقاع الشعرى عند علم من أعلام الشعر الأندلسى هو ابن زيدون القرشى المخزومى الذى اشتهر بحبه لولّادة بنت الخليفة المستكفى، وكانت أديبة شاعرة وجميلة خلابة، واتخذت لنفسها فى

قرطبة ندوة، كان يختلف إليها بعض الشعراء والكتّاب، ويختلف إليها معهم ابن زيدون، وأحبَّها، وبادلته كما يقول الرواة حبًّا بحب، ثم أخذت تجفوه، حتى استشعر منها اليأس إلى الأبد، وشعره فيها يمثّل هذه المراحل الثلاث، مرحلة يصوّر فيها سعادته بالحب، ومرحلة يصوّر فيها شقاءه بالجفوة، ثم مرحلة يصوّر فيها يأسه القاتل. ونراه فى هذا الغزل كله، وخاصة فى المرحلتين الأخيرتين يستمدّ من غزل عشاق العرب، وما بثّوا فيه من لوعة وحرقة مضنية، وحنين دائب لا ينفد معينه. وكان منذ تفتحت موهبته الشعرية يوقّع أشعاره على قيثارة الشعر العربى العتيقة، وهدته شاعريته إلى أن يتخذ من البحترى أستاذًا له، مما جعله يعنى أشدّ العناية بأنغامه وألحانه، وتصادف أنهما تشابها فى تجربة الحب، فقد أحبَّ البحترى فى شبابه عَلْوَةَ مواطنته الحلبية، وبادلته مودّة بمودة، ثم جفته وسلت عنه إلى الأبد، كما سلت ولّادة عن ابن زيدون. وظلت ذكرى علوة لا تبرح خيال البحترى، وظلّ يهديها غزلياته باثًّا فيها حبّه ويأسه وحنينه الظامئ إلى لقائها، تارة يفرد لذلك بعض المقطوعات، وتارة يضمّن حبّه مقدّمات قصائده، بالضبط كما صنع ابن زيدون وهو بقرطبة وبعد أن بارحها إلى إشبيلية وغيرها من مدن الأندلس.

وعلى هذا النحو تشابهت تجربة البحترى وابن زيدون فى الحب، وأهم من ذلك أن ابن زيدون اصطفاه واصطفى إيقاعه الموسيقى لنفسه، ولاحظ ذلك معاصروه، فسمّوه بحترى الأندلس، إذ مضى ينهل من ينابيع شعر البحترى الموسيقية، متمثلًا لها أروع ما يكون التمثّل، حتى لكأنما بُعث البحترى من جديد، أو لكأنما عثر على نفس قيثارته، وإذا هى تمدّه بنفس الألحان ونفس الأنغام. ويعود القدماء مرارًا إلى بيان العلاقة الوثيقة بين الشاعرين ملاحظين أن ابن زيدون أخذ من البحترى فى بعض أبياته هذا المعنى أو ذاك. ولاحظوا – كما مرَّ بنا فيما لاحظوا– أن قلادة ابن زيدون الكبرى:

أَضْحَى التَّنائى بديلًا من تَدانينا   ونابَ عن طِيبِ لُقْيانا تَجافينا

إنما نظمها على نمط قصيدة البحترى:

يكاد عاذلُنا فى الحبِّ يُغْرينا   فما لَجاجُك فى لَوْمِ المحبِّينا

وهى ملاحظة صحيحة، غير أنها لا تنقص يتيمة ابن زيدون الفريدة شيئًا من روعتها الأدبية، إذ استطاع فيها أن يحلّق بأجنحته الشعرية فى آفاق الشعر العليا تحليقًا، لعل شاعرًا لم يستطع بعده أن يرتفع بأجنحته إلى السمت الذى حلّق فيه، وهى تُعَدُّ بحق آية من آيات الشعر العربى وآيات الغزل فيه خاصة، لما بثَّ فيها من حنين ظامئ لا تنطفئ جذوته. ونفس قصيدة البحترى الآنفة الذكر لا يترقرق فيها الحنين بهذه القوّة، والحنين قديم فى الشعر العربى منذ العصر الجاهلى، ولكن شاعرًا لم يبلغ من تصويره ما بلغه ابن زيدون فى قصيدته، وكأنما تجمعت فى صدره كل أشعار الحنين التى قرأها للبحترى وغير البحترى من سابقيه وخالفيه، ممن حنّوا إلى ديار ليلى وغير ليلى، وشعروا لمحبوباتهم بوجد ما بعده وجد، واشتاقوا لرؤيتهن شوقًا لا يفوقه شوق، وامتزج فى نفوسهم اليأس من لقائهن بالأمل، اليأس المرير بالأمل الحلو، وهن يصددن عنهم وهم لا يسلون عنهن بل يزدادون بهن تعلقًا وشغفًا، ويتعذبون عذابًا أليمًا.

ويتناول ابن زيدون من البحترى المعذب قلبه قيثارته ليتغنّى عليها حنينه وحب قلبه الملتاع، نافذًا فى تضاعيف ذلك إلى نغمات وإرنانات تكمل تعبيره وتصويره لمأساته ومحنته، فقد ضاع منه نعيم التدانى كما قال فى مطلع قصيدته، إلى الأبد، وسقط فى جحيم التنائى، ولم يعد يسعد بصفو اللقاء، بل أخذ يصطلى بنار الجفاء المحرق، وكلمات التنائى والتدانى والتجافى تتقابل فى البيت، وكأنما يتشابك إيقاعها تشابك الإيقاع فى حركات الرقص، ويمضى باكيًا:

إن الزمان الذى مازال يضحكنا   أُنْسًا بقربهمُ قد عاد يُبْكينا
وانحلَّ ما كان معقودًا بأنفسنا   وانبتَّ ما كان موصولاً بأيدينا
وقد نكون وما نَخْشَى تفرّقنا   فاليوم نحن وما يُرْجَى تلاقينا

وكل شطر من شطور هذه الأبيات الثلاثة يقبل على تاليه، فيضحك فى الشطر الأوّل تُقِبْلُ على يبكى فى الشطر الثانى والشطران فى البيت الثانى يتّحدان فى عدد الحروف وحركاتها وسكناتها، وكأن الكلمات فى الشطرين تقوم على صفّين

متقابلين، وكل كلمة في الشطر الأوّل تطلب مثيلتها من النغم في الشطر الثاني، ليتكامل لهما العزف، ويحاول ذلك ابن زيدون في نهايتي الشطرين في البيت الثالث، فكلمة «وما نَخْشى تفرقنا» في الشطر الأوّل تقابلها كلمة «وما يرجى تلاقينا» في الشطر الثاني. وكأن اكتمال الأصوات في الشطور كان غاية دائمة من غايات ابن زيدون في إيقاعه الموسيقي، حتى يبلغ من التأثير بشذا أصواته الخلابة كل ما يريد من تأثير في نفوس قرائه وسامعيه. ويذرف الدموع منشدًا:

بِنتُمْ وبِنَّا فما ابتلَّتْ جَوانِحُنا ... شوقًا إليكم ولا جَفَّت مآقينا
إذ جانبُ العيش طَلْقٌ من تَألّفنا ... وموردُ اللهو صافٍ من تَصافينا
وإذ هَصَرْنا غُصونَ الوصل دانيةً ... قطوفُها فجَنَيْنا منه ماشِينا
لِيُسْقَ عهدكُمُ عهدُ السرور فما ... كنتم لأرواحنا إلّا رَياحينا
ويا نسيمَ الصَّبا بلِّغْ تحيَّتنا ... مَنْ لو على البعد حَيًّى كان يُحْيينا

والتشاكل الصوتي والقرابة واضحة بين كلمات البيت الأوّل، فإنه حين ذكر البلل ذكر الجفاف، وذكر المآقي السائلة بالدموع والشوق الظامئ أبدًا إلى محبوبته. وهذه القرابة بين الكلمات كان يسمّيها القدماء مراعاة النظير، وهي تدلّ بقوّة على تعمق الشاعر في تصويره وما يحدث فيه من معانٍ متقابلة تقابل الخطوط في لوحات الرسامين. ويرتفع في البيت الثاني أمام بصره فردوسه الماضي، ويستعين بالجناس الصوتي على تصوير هناءته فقد كانت موارد اللهو صافية بتصافي العاشقين. ويعود بقوّة في البيت الثالث الرائع إلى مراعاة النظير، فطالما أظلته هو وولّادة غصون الوصل، وطالما أمالها نحوهما يقتطفان زهرات الحب ويجتنيان ثماره اليانعة. ويرتسم الماضي أمام بصره كأنه قوس قزح البهيج، فماذا يملك إزاءه؟ إنه لا يملك إلّا أن يدعو في البيت الرابع دعاءً متصلًا لهذا العهد السعيد الذي كان يعبق بأريج حبّه لولّادة ريحانة روحه. والجناس واضح بين الأرواح والرياحين، وكأنه لم يعد يستطيع القرب من معاهد هذه الرياحين؛ ولذلك يكتفي بما اكتفى به المحبّون اليائسون من قبله، إذ يرسلون بتحياتهم — مع ريح الصبا — إلى محبوباتهم. ويتمنّى لوحيّته ولّادة من بعيد لتحيي آماله، بل

لتحيى روحه قبل أن يقضى عليها هذا السُّم الزعاف سمّ الهجر والجفاء، والكلمات فى المقطوعة شديدة التشابك والتجاذب تارة بالجناس، وتارة بمراعاة النظير.

ويظل ابن زيدون فى ندبه لحبه العاثر وذكرياته التى لاتبرح خياله وينشد متحسرا ملتاعا:

يا روضةً طالما أجْنَتْ لواحظَنا ... وَرْدًا جَلاه الصِّبا غَضًّا ونِسْرِينا
ويا نعيمًا خَطرْنا من غَضارته ... فى وَشْيِ نُعْمَى سَحَبْنا ذَيْله حِينا
يا جنةَ الخُلْد أُبْدِلنا بسَلْسَلها ... والكَوْثَر العَذبِ زَقّوما وغِسْلينا
كأننا لم نَبِتْ والوصَلُ ثالثُنا ... والسَّعْدُ قد غضَّ من أجفان واشينا
سِرَّان فى خاطر الظلماء يكتمنا ... حتى يكادَ لسانُ الصبحِ يُفشينا

وواضح مابين الكلمات فى هذه الأبيات من لحمة القرابة الوثيقة، وهى لحمة تجعل الكلمات ينضم بعضها إلى صدور بعض فى حنو، فالروضة فى البيت الأول تضمّ إلى صدرها الورد الغَضَّ الذى تفتحت عنه للتوّ أكمامه، كما تضمّ النسرينَ العطر، والنعيم يتجسّد فى حرير منمّق منقوش يخطر فيه ابن زيدون وهو ضاف عليه، وهو يجرِّر أذياله. وسرعان ما أغلقت من دونه أبواب فردوسه، وأُبْدِلَ من مائه النمير الصافى وكوثره العذب السائغ الذى طالما شَفَى قلبه ونفسه، أبدل من كل ذلك الجحيم وما فيه من الزقوم والغسلين طعامى أهل النار، وكأن حبّه لم يكن وكأنه لم ينعم بلقاء صاحبته ووصالها ليلة، ولا وشاة ولا عذّال، وكأنما كانا سِرَّيْن مستودعين فى خاطر الظلماء لا تبوح بهما لأحد، وهما يتساقيان شرابَ الحب الصفو حتى يرفرف من حولهما الصباح. والبيت كالأبيات قبله تتشابك فيه الكلمات بالأيدى، فالسرّان الخفّيان معهما الظلماء والخاطر والكتمان، وفى الشطر المقابل اللسان ونور الصباح والإفشاء. وبدون ريب تحدث هذه الصور المتلاحقة من مراعاة النظير انسجامًا صوتيًا بديعًا فى موسيقى ابن زيدون وإيقاعاتها التى تصافح الآذان، بل التى تلذ بها حين تستمع إليها، كما تلذ الألسنة حين تنطق بها، وتلذ بها الأفئدة. وابن زيدون لا يلائم بين الكلمات وحدها، محدثًا هذه الوشائج من

القرابات، بل يلائم أيضًا بين حروفها وحركاتها، وكل من يتأمل فى القصيدة يلاحظ أن رويّها نون موصولة بالألف وتكثر هذه المنونات وألفاتها فى الأبيات، كما تكثر حركات الفتح ائتلافًا مع حركة الرويّ، وكل ذلك يحدث التئامًا قويًّا فى الإيقاع الصوتى وجرسه.

٤

وهذا النمط من التوافق بين الكلمات وحركاتها وسكناتها حتى يتكامل النغم فى الإيقاع الموسيقى لا يقف عند نونيته الفريدة، بل يعم فى جميع قصائده ومقطوعاته بدرجات متفاوتة، حسب رغباته اللحنية، وكأنما كانت له أذن داخلية تقيس الأصوات ونبراتها واهتزازاتها قياسًا دقيقًا، فإذا هو يحكم إيقاعه الموسيقى إلى أقصى حدّ، وإذا قصائد ومقطوعات تتحوّل إلى أنغام متعانقة تعانقا رشيقا، تتعانق الكلمات وتتعانق الشطور، على شاكلة قوله:

وغُصْنٍ ترشَّفَ ماءَ الشبابِ ثَرَاه الهوى وجَنَاه الأمَلْ
تهادَى لطيفةَ طيِّ الوِشاحِ وترنو ضعيفةَ كَرِّ المُقَلْ
وتبرزُ خلفَ حجابِ العَفافِ وتُسْفِرُ تحت نِقاب الخَجَلْ

وكل بيت من الأبيات الثلاثة يصور لونًا من ألوان الانسجام الصوتى فى الإيقاع الموسيقى، فالبيت الأوّل يعتمد على وشائج الرحم بين الكلمات، فالغصن الذى عَبَّر به عن قوام صاحبته الرشيق معه الماء والثرى والجنى أو الثمار، ماء الشباب وثرى الهوى وثمار الأمل، كلمات تؤلف صورة مركبة بارعة، كما تؤلف إيقاعًا متناسقًا. والبيت الثانى تلتقى فيه رَنَّةُ الصوت لكلمة «لطيفة طىّ الوشاح» برنّة الصوت لكلمة «ضعيفة كرِّ المقل». وتتكامل رنة الصوت فى البيت الثالث، إذ تتآلف رنة الصوت فى شطريه، بل تتحد اتحادًا تامًّا، يتلاقى فيه عدد حروف الكلمات والحركات والسكنات والمدّات. تلاقيًا من شأنه أن يصفَّ الآذان لاستقبال الإيقاع وأنغامه وأصواته. ولم يكن ذلك غائبًا عن حسّ ابن زيدون

المرهف فمضى بعد هذه الأبيات يصور صاحبته سائرة مع لداتها قائلا:

مَشَيْنَ يُباهِينَ روضَ الرُّبا ... بيانعِ رَوْضِ الصِّبا المُقْتَبَلْ
فمن قُضُبٍ تتثنى بريحٍ ... ومن قُضُبٍ تَتَثَنَّى بدَلّْ
ومن زهَراتٍ تُنَدَّى بمِسْكٍ ... ومن زهَراتٍ تُنَدَّى بِطَلّْ

والأبيات تتعانق فيها الكلمات وتُعْقَدُ عليها الخناصر، فروض الرُّبا مع روض الصِّبا، وتتثنّى القضب فى الروضين وشتان بين تثنّى الريح وتثنى الدلال، ويسقط الندى على الزهرات، وشتان بين ندى الطلّ وندى المسك العطر. ويشعل ابن زيدن بجانب ذلك لهبًا فى الإيقاع، فروض الرُّبا تقابل فى لحنها روض الصبا فى البيت الأول، وتتقابل الكلمات والأنغام فى شطرى البيتين الثانى والثالث، وكأن كل كلمة فى شطر تطلب قرينتها ليتم لها التناغم فى أدق صورة. ونحسّ كأن ابن زيدون لا يؤلف شعرًا فحسب، بل أهم من ذلك أنه يؤلف أنغامًا تؤثر بأسْرها الموسيقى فى أعصاب سامعيه، من مثل قوله:

أرْخَصْتِنِى من بعد ما أغْلَيْتِنِى ... وحَطَطْتنى ولطالما أعْليتِنى
هلّا - وقد أعْلقْتِنِى شَرَكَ الهوىَ ... عَلَّلْتِنِى بالوصل أو سَلَّيْتِنى

وتتكامل نسب نغم الكلمات فى البيتين فأرخصتنى بإزائها أغليتنى، وحططتنى بإزائها أعليتنى، وأعلقتنى بجانبها عللتنى وسليتنى، وكل ذلك يضيف إلى الإيقاع الموسيقى رونقا وبهاءً. وبجانب ذلك يلاحظ ابن زيدون الطباق بين أرخصتنى وأغليتنى وبين حططتنى وأعليتنى، وهو طباق صوتى يراد به إضافة رنة إلى اللحن بجانب ما يؤدّى من المعنى. ولا ينسى التصوير وسط هذا النغم المتلاحق، فما أشدّ لذع الحب حين يقطع لحظاته الهنيئة الهجر المتصل، والمحب الولهان لا يزال يؤمِّل ولا يزال ينتظر أو كما يقول ابن زيدون: لا يزال يتعثر فى شرك الهوى، لا يستطيع منه إفلاتًا ولا خلاصًا. ويلتفت إليها، بل يتضرع ويتوسل قائلا:

أيوحشنى الزمانُ وأنتِ أُنْسِى ... ويُظْلم لى النهارُ وأنت شَمْسى
وأغْرِسُ فى محبّتك الأمانى ... فأجنى الموتَ من ثمراتِ غَرْسى

ويستخدم نفس الكيمياء التى مرن عليها فى مزج عناصر الكلمات عن طريق مراعاة النظير والطباقات الصوتية، فالوحشة بإزائها الأنس، والظلام بإزائه النهار والشمس، والغرس بإزائه الجنى أو القطف والثمرات والغرس. وكل ذلك يحكم تلاقى النغم فى الإيقاع، بل امتزاجه وانسجامه انسجامًا يبهر السمع والقلب والعقل. ويضيف ابن زيدون إلى ذلك مفاجأة فى تصويره، فالناس يغرسون ليجنوا الثمار الحلوة وقد تكون مرّة، أما هو فقد غرس أمانيه فى الحب، وجنى منها ثمرًا غريبًا، هو الموت نفسه بصورته البشعة المنكرة، فهو يحيا ولكن حياة أشبه بالموت الزؤام. وكلما قرأنا فى ديوان ابن زيدون لقيتنا تصويراته الطريفة وطباقاته الصوتية الكثيرة ورناته اللحنية المتكاملة التى تمسك الكلمات فيها بعضها ببعض مؤلفة أُسَرًا متجانسة متلاحمة على نحو ما نرى فى قوله:

مـا للمُـدام تـديـرُهـا عَيْنـاكِ فَيميلَ فى سُكْر الصِّبا عِطْفاكِ
ولـطالمـا اعتـلَّ النسيمُ فِخلْتُـه شكواى رَقَّتْ فاقتضتْ بشكواك
أمّـا مُنَى نفسى فأنتِ جميعُهـا يـاليتنى أصبحتُ بعضَ مُنَـاكِ

والكلمات تتألف فى البيت الأول فتفيض بنشوة موسيقية كنشوة ابن زيدون حين كانت تخدّر أعصابه عينا صاحبته وحين كان كل شىء فيها ينشر النشوة من حولها، ينشرها العطفان، وينشرها الصبا وتفتح الشباب الأرج. ويذكر أحاديثهما الحلوة فى البيت الثانى وما كان يتخللها أحيانا من شكواه وشكواها، شكوى ترقّ حتى لكأنها النسيم العليل الذى يملأ القلوب غبطة. ويصوّر فى البيت الثالث كيف استأثرت صاحبته بكل ما يملك من حب وعاطفة، فهى جميع منى نفسه وإنه ليتمنّى أن يكون بعض مُناها، فهذا كلّ أمله، وليس له أمل وراءه. وكلمات الأبيات تسيل عذوبة بما فيها من قرابة بين كلمات البيت الأوّل: كلمات المدام والسكر والعينين والعطفين والصبا، وكذلك بين كلمات البيت الثانى: كلمات اعتلال النسيم، ورقّة الشكوى. وفى البيت تقابل واضح بين شكوى ابن زيدون وشكوى صاحبته، وبالمثل فى البيت الثالث تقابل بين منى نفسه ومنى ولّادة، وكل ذلك يجعل الكلمات فى الأبيات تتجاذب رناتها الإيقاعية ويشدّ بعضها بعضًا فى انسجام بديع.

٥

وهذا الرحيق الموسيقى الذى كان يعرف ابن زيدون كيف يذيعه وكيف يمتعنا به فى كئوس إيقاعه كان يستمدّه من تفس الإيقاعات الموروثة للشعر العربى إيقاعات القصيدة، وقد شُغف بهذه الإيقاعات شغفًا جعله لا يشغل نفسه بإيقاعات الموشحات الجديدة التى أولع بها شعراء الأندلس من حوله. ونحن نعرف كيف عُنى أصحاب الموشحات بإيقاعاتها اللحنية، تارة يقصِّرون شطورها، وتارة يُعْنَوْنَ باختيارها من أرشق الألفاظ وأكثرها عذوبة، وبذلك كفلوا لموشحاتهم متاعًا موسيقيًّا خلابا، حتى يتلافوا ما نقصها من إيقاعات القصيدة الموروثة، سواء من حيث تعدّد الأوزان فيها أو من حيث تعدد القوافى. وكأن ابن زيدون أراد أن يلقّن الوشّاحين من حوله درسًا، مثبتًا لهم أن إيقاعات القصيد تسكب من الرنات الصوتية ما لا تستطيع الموشحات أن تسكبه إلا فى الندرة، وغاية ما فى الأمر أنه يعوزها شاعر يعرف كيف يضبط ضبطًا دقيقًا آلات ألفاظه وذبذباتها الموسيقية، كما يعرف خصائصها وطاقاتها الصوتية، بحيث يختار منها لأشعاره ما يجعل إيقاعها تارة رنّانا رنينًا ضخمًا، وما يجعله تارة أخرى هامسًا همسًا ناعمًا. ليس العيب إذن فى القيثارة العتيقة، وإنما هو فى الأيدى التى تَضْرب علبها فإذا أتيحت لها يَدٌ كيَدِ ابن زبدون استطاعت أن تحملنا على أجنحة إيقاعه إلى جوٍّ موسيقىّ باهر بما فيه من ألحان وأنغام.

ولعلّى لا أبالغ إذا ذهبت إلى أن ابن زيدون كان شاعر القصيدة الأوّل فى الأندلس الذى ثبّت إيقاعاتها ودعمها أمام الوشاحين وموشّحاتهم وما حققوا لها من تلحينات وتلوينات نغمية، إذ ظلت القصيدة على مرّ الزمن تظفر بالموشحة، وظلّ لها القِدْحُ المعلّى. وليس ذلك فحسب فإن ابن زيدون لفت الوشاحين بقوّة إلى أنهم إذا أرادوا لموشحاتهم أن تنال الاستحسان وأن يطرب لها الناس لا بدّ أن يعكفوا على القصيد وتلاحينه وألفاظه بحيث تتخلّق موشّحاتهم بين ألحانه

مستمدّة ألفاظها من ينابيع القصيد الحلو العذب، حتى تتدفق الموشحة بأرق الأنغام وأصفى الألحان. وبذلك ظلّت الموشّحة فى جوهرها ولُبِّها تتغذّى من الشعر الموروث، تتغذّى بخير ما فيه من غذاء نغمى ولفظى، ولم يحدث تقاطع ولا تنابذ بينها وبين القصيدة، إذ لم تُتَّخَذ أداة لمسخ الشعر العربى وتغيير جوهره الموسيقى، بل نمت من خلاله وخلال خصائصه اللفظية ودقائقه الموسيقية التى لا شك فى أن ابن زيدون أشبع بها ملكاته، وقد دفع الوشّاحين من حوله لكى يحاكوه فى صنعه مستمدّين من الصياغة الشعرية الموروثة الطوابع الموسيقية الأصيلة لشعرنا وما يترقرق فيه من بهاء يخلب الأفئدة.

وإذا كنّا نعدّ الإيقاع الموسيقى الساحر عند ابن زيدون عاملًا مهمًّا فى التواصل بين إيقاعات الموشحات وإيقاعات القصيدة فإننا أيضًا نعده عاملًا مهمًّا فى استمرار سيطرة القصيدة على الجوِّ الأدبى فى الأندلس بإيقاعاتها ورناتها المتلاحمة، وليس ذلك فحسب، فإن إيقاعه عُدَّ مثلا رفيعًا لإيقاعات القصيدة العربية لا بين شعراء الأندلس وحدهم، بل أيضًا بين شعراء المشرق، إذ نرى بينهم كثيرين يعارضونه فى قصائده، وخاصة نونيته التى تحدثنا عنها وعن إبداعه الموسيقى فيها.

وإذا كان النقاد فى عصره وبعد عصره لاحظوا معارضته للبحترى فى تلك القصيدة ومشابهة إيقاعه الصوتى لإيقاعه فإن أكبر شاعر موسيقى تلاه حتى عصرنا هو شوقى، وإيقاعه لا يبارَى فى جمال جرْسه وألحانه، وهداه حسّه الموسيقى منذ نشأته إلى روعة الإيقاع الصوتى عند البحترى وابن زيدون معًا، ولذلك نراه حين ينفى إلى أسبانيا فى الحرب العالمية الأولى من هذا القرن ويجوس بخياله فى الفردوس الأندلسى ينظم قصيدتين، بل آيتين من آياته، سينيّة يعارض فيها سينيّة البحترى التى عرضنا لها فى فواتح هذا الحديث، ونونيّة يعارض فيها نونيّة ابن زيدون آنفة الذكر، مؤمنا بأن قصيدة كل منهما يكتمل فيها إيقاعه الموسيقىّ الذى يغذِّى الأرواح والأفئدة، ومحاولا بدوره أن يثبت جمال إيقاعه الموسيقىّ الخلاب. وهو اعتراف عظيم من شوقى بما يحمل الإيقاع

الموسيقيّ عند ابن زيدون من رحيق مصفّي، وجعله إعجابه بإيقاعه الآسر للقلوب في قصيدته: «ما للمدام تديرها عيناك» يعارضها بقصيدته الكافية اللبنانية المشهورة: «يا جارة الوادي». ويسجل شوقى إعجابه بابن زيدون هاتفًا بقوله:

ابنُ زيدون عبقريُّ زمانهْ   قَصَّر المحسنونَ عن إحسانِهْ
أخذ الرُّومُ فى الجزيرة عنه   ومشَوْا فى خَيالهِ وافتنانه

ولم يأخذ الأندلسيّون وحدهم عنه روعة موسيقاه وتصويره والتياع فؤاده كما يقول شوقى، بل أخذها عنه أيضًا شعراء الأوطان العربية فى كل زمان، وما يزال اسمه وشعره بإيقاعه الموسيقي البديع يترددان حتى اليوم من المحيط إلى الخليج على كل لسان.

سِجلٌّ شِعريٌّ تاريخيٌّ فريد

١

كل من يدرس تراثنا الشعرى يعرف أنه يصوّر حياة أسلافنا من جميع أطرافها السياسية والاجتماعية والعقلية فقد مثّلوا فيه جوانب حياتهم، ولم يقصروه على وصف مشاعرهم الوجدانية الخالصة، بل وسّعوا من قديمٍ جنباته ليصوّر بيئتهم ومجتمعهم وحروبهم أو أيامهم. وعرف ذلك علماؤنا فى العصر العباسى، فحينما حاول الجاحظ مثلاً أن يتحدث عن الحيوان ملأ كتابه عنه بأشعار الجاهليين فى الحيوان وطبائع أنواعه سواء منها ما كان سبعًا أو بهيمة، وبالمثل علماء اللغة حين تحدثوا عن النجوم والرياح والأمطار والفلوات ومراعيها وأشجارها ونباتاتها وأزهارها ساقوا فى ذلك أشعارًا كثيرة، كما ساقوا أشعارًا كثيرة تصوّر عاداتهم وتقاليدهم ودياناتهم.

وقد مضى الشعر العربى على هذا النحو طوال عصوره يصوّر تاريخ العرب السياسى والحربى وحياتهم الاجتماعية والفكرية، وتنبّه لذلك مؤرخونا قديمًا، إذ نرى الطبرى وغيره يتوقفون فى تاريخهم مرارًا لينشدوا بعض الأشعار التى نُظمت فى الأحداث السياسية والحربية، وكأنما هداهم حسُّهم التاريخى من قديم إلى أن الشعر وثيقة تاريخية ينبغى أن تضاف إلى وثائق الأخبار المروية. ولا أرتاب فى أنهم تنبّهوا إلى أنه وثيقة أكثر نبضًا بالحيوية والحياة من الروايات الشفوية، لأن هذه الروايات تعتمد على السماع، بينما يعتمد الشعر غالبًا على البصر والمشاهدة، إذ يشاهد الشاعر الأحداث التاريخية ويصورها، وليس من رأى كمن سمع. وليس ذلك فحسب، فإن الرواية للحدث التاريخى قد يدخل عليها الكذب والتعصب والهوى، وقد يدخل عليها أيضًا شىء من النسيان لبعض دقائق الحدث.

ومن المؤكد أن الشعر أحيانًا يكمل التاريخ، فقد ينسى المؤرخون معركة كبرى ويذكرها بعض الشعراء كمعركة الأسطول العربى مع الأسطول البيزنطى فى عهد الخليفة المتوكل، فإن الأسطول الأخير دُمِّر كأن لم يكن شيئًا مذكورًا. وسكتت عن ذكر ذلك كتب التاريخ العربية، ولولا أن البحترى صوّر المعركة وبطولة العرب فيها ما عرفنا عنها شيئًا. وكلنا نعرف أنه لو لم يقيَّض المتنبى لتصوير بطولة سيف الدولة أمير قلعة حلب الذى ظل ينازل جيوش الدولة البيزنطية نحو عشرين عامًا وينزل بها هزائم متعاقبة ما تجسدت هذه البطولة فى نفوس الشباب العربى من جيل إلى جيل بالصورة الرائعة التى رسمها المتنبى للبطل العربى، وإذن لكانت سردًا تاريخيا لا يحوى شيئًا من هذا اللهب الحماسى الشعرى الذى أودعه المتنبى سَيْفيّاته. ومن يقرأ كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين: دولة نور الدين ودولة صلاح الدين، لأبى شامة المقدسى يلاحظ – كما مرَّ بنا فى غير هذا الموضع – أنه قسم وصفه لمعاركها الحربية ضدّ الصليبيين قسمين: قسمًا لنفسه يسرد فيه أحداث المعركة، وقسمًا للشعراء يصفون فيه المعركة وأحداثها وصفًا شعريا، يصوّر بسالة قائدها وجنوده تصويرًا يُشْعل الشجاعة والمضاء والعزيمة المصممة فى نفوس العرب كى يسحقوا الصليبيين سحقًا لا يُبْقى ولا يذر.

وعلى هذا النحو كان الشعر العربى دائمًا سجلًا تاريخيا قيّما لأحداث القرون الماضية؛ وليس هذا كل ما أريد أن أقوله، بل أريد أن أقول أيضا إنه حين نفتقد التاريخ الدقيق لدولة من دولنا فى العصور الغابرة ينبغى أن نلجأ إلى دواوين الشعراء الذين عاصروها، لعلّنا نجد فيها ما افتقدناه أو بعض ما افتقدناه. ولعلّ من الطريف أن نعرف أن دولة العيونيين التى حكمت إقليم الأحساء والقَطيف وهَجر والبحرين نحو مائة وسبعين عامًا لم تسجّل تسجيلا واضحًا أحداثها وشئونها التاريخية لا عند ابن الأثير ولا عند غيره من المؤرخين القدماء، ولولا أن شاعرًا سجل كثيرًا من هذه الشئون والأحداث فى أشعاره لضاع منّا تاريخ هذه الدولة إلا قليلا. وهو شاعر من الأسرة الحاكمة أسرة العيونيين خلَّف ديوانًا كبيرًا من الشعر، هو علىّ بن المقرَّب العُيونى الذى عاش

نحو ستين عامًا من سنة ٥٧٢ إلى سنة ٦٣١ ولم يسجل ما عاصره من أحداث دولته التاريخية فحسب، بل سجل أيضًا أحداثها منذ نشأت إلى عصره في تضاعيف مديحه لأمرائها وفخره بآبائه وأسلافه، وبذلك كان الديوان سجلًا شعريًّا تاريخيًّا طريفًا. وقد طُبع فى مكة والهند ودمشق وآخر طبعاته فى القاهرة بتحقيق وشرح عبد الفتاح الحلو.

٢

ويحدثنا ابن المقرَّب طويلًا عن قضاءِ مؤسس الدولة العيونية عبد الله بن على العبدلى على القرامطة نهائيًّا، بينما تقول كتب التاريخ إن دولتهم في الأحساء والبحرين كانت قد تلاشت قبل ظهوره بأكثر من ستين عامًا على يد الأصفر بن أبي الحسن الثعلبى سنة ٣٩٨ للهجرة، ورُدَّت إلى خلافة بغداد. ويشير ابن المقرب إلى اضطرابات وقلاقل حدثت فى هذه الديار لمنتصف القرن الخامس الهجرى، وأن ابن عياش استطاع الاستيلاء عليها، ومن يده أخذها عبد الله بن على العبدلى جميعًا، ولم يُبْقِ مع أحد من أعوانه شيئًا، وفى ذلك يقول:

فصار ملكُ ابن عَياشٍ وملك أَبِى الـ ... ـبهْلول مَعْ مُلكنا عِقْدًا لنا نُظِما

وأبو البهلول كان ضامنًا لخراج جزيرة البحرين. ويبدو من شعر ابن المقرب أن ابن عياش كان قرمطيًّا، إذ يذكر أن عبد الله بن على العبدلى قضى عليه وعليهم قضاءً مبرمًا، يقول:

سلِ القرامطَ من شَظَّى جَماجِمهم ... فَلْقًا وغادرهم بعد العُلا خَدَمَا
من بعد أن جَلَّ بالبَحْرين شَأْنُهُمُ ... وأرْجفوا الشامَ بالغارات والحَرَما

وهو يشير إلى الطامَّة الكبرى طامة إغارة إبى طاهر القرمطى فى سنة ٣١٧ للهجرة على الحجاج في مكة يوم التَّروية وهم يلبُّون وهو يقتلهم قتلًا ذريعًا، وقصة اقتلاعه الحجر الاسود مشهورة. كما يشير إلى غاراتهم على الشام فى سنة ٣٦٠ وما بعدها. ومضى فى القصيدة يذكر غاراتهم على العراق وتحريق

مؤسس دولتهم أبي سعيد الجنَّابي لكثير من قبيلة عبد القيس، ويشير إلى فساد عقيدتهم قائلًا:

وأَبطلوا الصَّلَوَاتِ الخمسَ وانْتَهكوا ... شَهْرَ الصيام ونَصُّوا منهمُ صَنما
ومـا بَنَـوْا مسجـدًا لله نعـرفُـهُ . بل كلَّ ما أُدركوه قائمًا هُدِما

وابن المقرب ينصُّ على تعطيل القرامطة لفروض الدين، ويفصِّل القولَ فى حروب عبد الله بن على مع ابن عيَّاش وكيف أنه فرَّ منه إلى جزيرة أوال (البحرين الآن) وتبعه بعض قواده هناك وقضوا عليه، يقول:

فانْصَاعَ نحو أُوالٍ يبتغى عِصَما ... إذ لم يجد فى نواحى الخطِّ مُعْتَصَما
فأَقحم البحرَ منا خلفه مَلِكٌ ... ما زال مذ كان للأَهوال مُقْتحما

والخط: القطيف ونواحيها. وكان القرامطة قد استنجدوا ببنى عامر بن ربيعة، فجاءوهم من كل فَجٍّ، واحتشد معهم كثير من البوادى، ولقيهم عبد الله بن على فمزَّقهم شر ممزَّق، وفى ذلك يقول ابن المقرَّب:

فاستنجدتْ عامرًا من بأْسِها فأَتتْ ... مُغِذَّةً لا ترى فى سَيْرِها يَتَما

واليتم: البطءُ. ويذكر أن فرسانهم كانوا أُلْفًا كاملة، وأَنهم نكَّلوا بهم تنكيلا شديدًا:

دُسْناهمُ دَوْسَةً مُرِّيَّةً جمعتْ ... أَشْلاهمْ وضِباعَ الجوِّ والرَّخَما

مرية: قوية. فهم حطموهم حطمًا، جعل أَشلاءَهم تتكاثر وتتناثر، وتحط عليها ضِباع الأَرض ونسور الجو. وتدين الأَحساء والقطيف وأَوال لعبد الله بن على العيونى وتصبح خالصة له ولأَبنائه من ورائه.

ويتولَّى بعده زمام الحكم فى البلاد ابنه الفضل ويشيد ابن المقرب بشجاعته، ويذكر أنه هو الذى اقتحم الخليج إلى البحرين وراءَ ابن عياش وأَجهز عليه، ويتحدث عن أَيامه وأَنها كانت أيام أَمن ورخاء، وفيه يقول:

منا الذى حازَ من ثاجٍ إلى قَطَرٍ ... وصيَّر الرملَ من مال العدوِّ حِمَى

وثاج: قرية فى شمالىّ البحرين، وقطر فى جنوبيها، والرمل: مرعى فى الطريق إلى عُمان، حماه فكان لا يرعى فيه أحد، على نحو ما صنع قديمًا كُلَيْب. ويذكر من رخاء البلاد فى أيامه أن قوما من التجار حاولوا العبور إلى البحرين فانكسرت بهم السفينة، وسلموا، ولكن أموالهم غرقت، فعوّض كلًّا منهم مقدار ما فقد من ماله، وكان بينهم جوهرى فقد عقودًا من اللؤلؤ قيمتها مائة ألف، فأعطاه المال واشترى به ثانية عقودًا مماثلة. ثم نزل هذا الجوهرى العراق، وعرض جواهره على سلطان هناك فبخسه ثمنها، فقال له: خذها بلا ثمن، فإن هذه الجواهر جميعها من مال ملك البحرين، وقصَّ عليه القصة. فأمر السلطان فى الحال بجام من شراب، فشربه قائمًا - كما يقول الخبر - إجلالاً لملك البحرين الفضل بن عبد الله. واشتراه من التاجر، كما قال، دون أى انتقاص للثمن الذى ذكره، وفى ذلك يقول ابن المقرَّب مفاخرًا:

منا الذى قام سلطانُ العراق لَهُ جلالةً والمَدى والبُعْدُ بينهما

واطّرد الأمن والرخاء فى عهد ابنه محمد أبى سنان، وقد ظل أميرًا على القطيف وأوال، أو البحرين، ثمانية عشر عامًا، وكان بحرًا فياضًا مثل أبيه الفضل، ويُرْوَى أن عامله على البحرين جاءَ إليه بمال ولآلىءَ وجواهر كثيرة، وتصادف أن كان فى مجلسه شاعر عراقى يعرف بالثعلبى، دبَّج فيه مدائح مختلفة، فقال للعامل: ادفع المال إليه، وكان فيه جوهرة بألف دينار، فبُهت العامل، ومات على الأثر، وإلى ذلك يشير ابن المقرب بقوله:

منا الذى مِن نَداه مات عامِلُهُ غَمًّا وأصبح فى الأموات مُخْتَرما

وخلفه ابنه أبو فراس غرير، ويُرْوَى أن الثعلبى شاعر أبيه امتدحه يومًا بقصيدة فطلب إلى صاحب خزائنه أن يعطيه جميع مفاتيحها ويتنحّى بعيدًا عنها ليأخذ منها ما يريد، فقال الثعلبى: فى بعض ذلك غنىً وسَعة، ويكفينى ألف دينار، فأمر له بأربعة آلاف، وفى ذلك يقول ابن المقرَّب:

منا الذى جادَ إيثارًا بما ملكتْ كفّاه لا يَدَ يَجزيها ولا رَحِمَا

وهذه العطايا للشعراءِ إنما وقفنا عندها لندلّ على الرخاء الذى نعمت به تلك الديار فى عهد هؤلاءِ الأمراءِ، وأيضًا لندلّ على أنه كانت هناك نهضة أدبية رَعَوْها خير رعاية، على نحو ما نرى الآن فى عطاياهم وجوائزهم الغامرة للشعراءِ. وهذه الأخبار التى نسوقها مع الأبيات السالفة إنما استقيناها من الديوان نفسه، فمع كل قصيدة وأبياتها شروح لإشاراتها التاريخية. وكأن ديوان ابن المقرَّب يحمل تاريخ العيونيين شعرًا وشرحًا أو نثرًا. ويذكر أنه كان يلى الاحساء فى زمن غرير عمه على بن عبد الله وأنه أتت على أهل الأحْساء سنة شديدة، فأمر بخزائن الغلال والتمر أن تفتح ويأخذ منها أهلُ كلِّ بيت ما يسدُّ حاجتهم، وأمر برفع الضرائب عنهم، وما زال ينفق عليهم حتى صلحت ثمارهم وأخصبت معايشهم، يقول ابن المقرَّب:

مَنا الذى فَضَّ أموالَ الخزائن فى غَوْثِ الرعيَّة لا قَرْضًا ولا سَلَما

وبيع السَّلَم المؤجل معروف، فهو قد أعطاهم ما أعطاهم دون أى مقابل. وعاصر هذا الأمير فى القطيف أبو الحسن بن عبد الله بن على، وإليه لجأت جماعة من فرسان عبد القيس، عدادهم سبعون فارسًا، فأكرمهم وأمر لكل منهم بدور وأمتعة وخدم، وسجل لهم فى البساتين والأراضى إقطاعات يتوارثونها خلفًا عن سلف، يقول ابن المقرب:

منا الذى جعل الإقطاع من كرمٍ إرْثًا توزَّعه الوُرَّاث مقتسَما

وأهم من ذلك أنه حضر هذا الأمير ذات يوم أربعون شاعرًا، فأعطاهم أربعين فرسًا مُسْرَجًا ملجمًا. وإلى هذا العطاء الوفير يشير ابن المقرَّب بقوله عن أبى الحسن:

وجادَ فى بعض يومٍ وهْوَ مُرْتَفِقٌ بأربعين جوادًا تَعْلُكُ اللُّجُما

وخلفه ابنه الحسن على القَطيف، ووفد عليه عمه على بن عبد الله – المار ذكره – أمير الأحساء فتلقاه خارج القصر ماشيًا، وأقطعه قرية الظهران على ساحل البحر، وهى – كما يقول شارح الديوان – ذات نخيل وأشجار وثمار

وزروع. وحرَّم أن توقد بها نار للضيافة غير ناره، يقول ابن المقرَّب:

منا الذى لم يَدَعْ نارًا بساحتِهِ تُذْكَى سوى ناره للضَّيْفِ إن قدِما

ولابدّ لقارئ ديوان ابن المقرب من أن يلاحظ أنه يتحدث تارة عن أمير القطيف وتارة عن أمير الاحساء، وكانت للأوّل الإمارة الكبرى فى تلك الدولة، وغالبًا تكون معه أيضًا إمارة أوال – أو البحرين الحالية. ومن أهم أمراء الأحْساء فى عهد الحسن بن أبى الحسن بن عبد الله أخوه شكر ويذكر ابن المقرب أن شخصًا ثار عليه يسمى النائلى وأنه جمع له جموعًا غفيرة من البدو، وحاصر الأحْساء ثلاثين يومًا، اقتحم فى نهايتها أبوابها، وكاد يكتب له النصر، غير أن شكرًا تلقاهم مع أهله وجنده وفتكوا بهم فتكًا ذريعًا عند بستان يسمى بالخائس وكان من قتلاهم السُّبَيْع أحد شجعانهم، يقول ابن المقرَّب:

منّا الذى عامَ حَرْبِ النائلىِّ جَلا يوم السُّبَيْع ويومَ الخائسِ الغُمَما

وكان شكر فارسًا مغوارًا، وفى عهده وعهد أخيه الحسن سار صاحب جزيرة كيش بمراكب كثيرة لغزو أوال، ونزل فيها بمكان يسمى سُترة، وفاجأهم فيه شكر، واحتدم القتال بين الفئتين، ودارت على صاحب جزيرة كيش وجنده الدوائر، فقُتل منهم ألفان وثمانمائة، ولم يسلم منهم إلّا عدد يسير وفى ذلك يقول ابن المقرَّب:

ويومَ سُتْرةَ منا كان صاحبُه لاقتْ به سامةٌ والحاسكُ النَّدما
ألفين غادر منهم مَعْ ثمانِ مِئى صَرْعَى فكم مُرْضَعٍ من بعده يَتَما

ويَتم هنا: أصبح يتيما. ويتوفى شكر سنة ٥٦٢.

٣

ونظلّ نحو عشرين عامًا لا يلقانا أمير نابه للعيونيين يتحدث عنه ابن المقرب مفاخرًا كعادته فى أشعاره، حتى إذا كانت سنة ٥٨٤ تولّى على الإمارة

جميعها أهم أمراء هذه الأسرة العيونية: محمد بن أبي الحسين أحمد بن عبد الله بن على وكان قد بدأ بولايته على الاحساء وترك القَطيف للحسن بن شكر بن الحسن بن عبد الله فلم يفكر أوّلاً فى ضمّها إليه، وحدث أنْ حلّ على القطيف فى القيظ ونزل منها على صَفْوَى، فخشى الحسن أن يكون غرضه الاستيلاءَ على بلده فأثار عليه آل شبانة وآل الجحّاف وعساكر القطيف وفرسانها، ونازله ودارت الدوائر عليه وعلى من معه، وفى ذلك يقول ابن المقرَّب:

لما أتتْ أهلُ القَطيف بجَحْفَلٍ ... متوقِّدٍ كتوقّد النيرانِ
ورمى الأميرُ جموعَهم فتمَزَّقتْ ... كالشَّاءِ إذ جَفَلَتْ من السِّرْحانِ
فرَّتْ فوارسُهم لما قد عاينتْ ... هَرَبًا ولم تَعْطف على النسوان
وحوَى ظَعائنهم وأحرز مالهم ... غَصْبًا وأنزلهم بشرِّ مكانِ

والسرحان: الذئب. وبذلك مدّ الأمير محمد بن أبي الحسين لواءَ إمارته إلى القطيف وجميع بلاد تلك الدولة، بل لقد أخذ يمدّه على القبائل فى نجد، واتسع فى مَدِّه غربًا وشمالاً، مما جعل الخليفة الناصر لدين الله (٥٧٥ – ٦٢٢هـ) يعهد إليه بخفارة الحاج من بغداد إلى مكة ذهابًا وإيابًا، وفرض له فى كل سنة ألفًا ومائتي ثوب من عمل مصر أكثرها من الإبريسم كما فرض له من البصرة كل سنة ألفًا وخمسمائة حِمْل حنطة وشعير وأرز وتمر مدّة حياته، وإلى ذلك يشير ابن المقرب إذ يقول:

منا الذى كلَّ عامٍ بالعراق له ... رَسْمٌ سنيٌّ إلى أن ضُمِّن الرُّجَما

والرجم: حجارة القبر، يريد إلى وفاته. ويشيد به فى أشعاره إشادات كثيرة، جعلته يقول له: نَشدتك الله الذى لا إله إلّا هو أن لا تتحامَي ما يحويه ملكى من أمر ونهى وفرس ومال وخادم ولا تشاورنى فى شيءٍ مما أملك، فأمرُك فيه كأمرى، وله يقول:

رِماحُ الأعادى عن حِماك قِصارُ ... وفى حَدِّها عما تروم عِثارُ
وكلُّ امرىءٍ ليستْ له منك ذمةٌ ... يُضامُ على رغمٍ له ويُضارُ

وما عزَّ من أَمسى سواك مَعاذهُ ولـو عَصَمتْهُ يَعْـرُبٌ ونِـزارُ
فعِشْ فى عظيم الملك ما لاحَ كوكَبٌ وأَظـلم لـيـلٌ أَو أَضـاءَ نهارُ

وقد استطاع أَن يمدّ سلطانه على قبائل نجد الشرقية وأَن يحمى الحجاج، كما أَراد الناصر، فى ذهابهم وإيابهم إلى الحج، فأَصبحت الطرق آمنـة، ولم يعد بـين القبائل من يقطع الطريق على الحجاج وينهب أَموالهم أَو يسفك دماءَهم ويسبى نساءَهم. وجاءَته أَخبار فى سنة ٥٩٨ بأن بنى مالك الطائيين يتجمعون حول لينة – ماء بطريق مكة يَرِدُه الحجاج – كى يقطعوا عليهم الطريق فجمع لهم فرسان قومه، وفاجأَهم، يقتل فيهم ويسفك دماءَهم. وكانوا جمرة من جمار العرب ذوى بأس ونجدة، فأَوقع بهم وقعة مُبيرة، أَهلك فيها كثيرًا من الرجال وأَخذ الأَموال وسَبى الحريم والذرارى، وفى ذلك يقول ابن المقرب:

وفى لِينـةٍ أَردى شَغاميمَ طَيِّىءٍ جِهارًا ولونُ الجوِّ بالنَّقْع حائلُ
عشيَّـةَ لا يَلْوى عِنـانَ جـوادِه حِمًى والعَذارى دَأْبهنَّ التعاول

الشغاميم: الطوال، ويريد الشجعان.

ورأَت طَيِّىء أَن تثأَر لهذه الوقعة من أَمير القطيف والأَحساء، فجمع رؤساءُ بنى ربيعة بن حارثة من طيءٍ وهم سعيد بن فضل ومانع بن حديثة ومسعود بن بريك جموعًا غفيرة من قبيلتهم، وانضم إليهم دَهْمش بن سند وقبائل شتى من زبيد وعرب الشام، وائتمروا فيما بينهم أَن يقطعوا الطريق على حجاج بغداد ونَقْض ذمة الأَمير محمد بن أَبى الحسين وإِثبات أَنه لا يستطيع أَن يفى بما حمَّله الخليفة الناصر من تأْمين طرق الحجاج. وعلم الخليفة بما اعتزموا عليه، فأَنبأَه الخبر، فجمع عرب إمارته وانضم إليه عرب العراق العُقَيْليون من بنى المنتفق وبنى خفاجة ومن خالطهم من قبائل قيس وربيعة، وسار حتى لقى جموع طيىء ومن معهم بظاهر الكوفة، واقتتلوا قتالاً عنيفًا، ودارت الدوائر على طيىء وحشودها، وتقهقروا حتى بلغوا رِحالهم. وأَرسل رؤساء طيىء إلى الأَمير محمد يناشدونه العفو عنهم، فرقَّ لهم وعطف عليهم وأَجارهم وأَجار أَهلهم وأَموالهم، ولم يُجِرْ دَهْمَشًا، فدخل مشهد الإمام على بن أَبى طالب وتحرَّم به مستجيرًا بقبره.

فأقام الأمير محمد عليه الحراس خوفًا من هربه، وأرسل إلى الخليفة الناصر يذكر له أمره ويسأله رأيه فيه، فأرسل إليه جنودًا ساقوه فى الأغلال إلى بغداد. واستتابه الناصر، فتابٍ، وخلع عليه وخَلَّى سبيله. ويردّد ابن المقرب ذكر هذه الوقعة فى مدائحه للأمير محمد من مثل قوله:

ولما أَتَتْ أهلُ الشآم يقودُها ... إليه الرَّدَى قَوْدَ الجَنيبِ لراكبِ
سعيدٌ ومسعودٌ ورَهْطٌ حديثةٍ ... يُسِيرون جُرْدَ الخَيْلِ بين النجائب
أتاهم يجوبُ البيدَ بالخيل والقَنا ... فتيً عَبْدَلىٌّ فى الوَغَى غيرُ هائب
فلم يُنْجِهم إلّا الفرارُ وجيرةٌ ... أَتَتْ منه ما فيها معابٌ لعائب
ومالَ أميرُ المؤمنين بودِّه ... إليه وسَمَّاهُ زعيمَ الأعاربِ
حمى البرَّ من حدِّ العراق فحازَهُ ... إلى الشام واستولى على كلِّ ناعب

ودانت عرب نجد جميعًا بالولاءِ للأمير محمد من دياره إلى مكة والمدينة، ومن العراق إلى الشام، ولم يعد هناك من يقطع الطريق على الحجاج ولا من يعبث بالأمن، وسارت القوافل من عُمان إلى حلب ومن بغداد إلى مكة دون حاجة إلى خفارة، وهو حدث مهم ومأثرة عظيمة.

ولولا ابن المقرب وديوانه ما عرفنا أعمالِ هذا الأمير وما كفله للجزيرة العربية فى أيامه من أمن ما بعده أمن، وهو أمن شمل الحجاج إلى بيت الله الحرام، فلم يعودوا يُنْهَبون ولا يُسلبون أموالهم وأزوادهم، ولم تعد السيوف والرماح تنوشهم وتُهْدر دماءهم. ومن العجب العجاب أن هذا الأمير العظيم يأتمر به بعض أهله فى سنة ٦٠٣ للهجرة، إذ قُدِّر له أن يُغْوى ابنُ عمه غرير بن الحسن بن شكر راشدَ بن عميرة على اغتياله نظير أخذه لجميع أمواله وذخائره، أما الإمارة فتكون لغرير. وتمت المؤامرة وقُتل الأمير غيلةً، وبكتْه إمارته طويلًا، وأنّ ابن المقرَّب وأعول بمثل قوله:

لتبْكِ العُلا والمجدُ والبأسُ والنَّدى ... لقد ضَلَّ واديها وجفَّتْ مَسايلُهْ
وتندُبه البِيضُ الصوارِمُ والقَنا ... لِما أَنْهلتْها كفُّه وأناملُهْ
لعمرى لئن كان الأمير محمَّدٌ ... قضى وأصيبتْ يومَ نَحْسٍ مقاتلُهْ

لقـد مُنِيَتْ منـه الأعـادى بثائـرٍ هـمـامٍ أَبَى أن يَحْمل الضَّيْمَ كـاهلُه

وصلٌ أجدب. ولا نرى لابن مقرب مديحًا فى غرير، بل على العكس نرى له فيه لمزًا كثيرًا، وهو لَمْز شمل به أيضًا خليفته على الأحساء أبا ماجد محمد بن على بن عبد الله، مما جعله يجتاح أموال الشاعر من طريف وتالد وصامت وناطق، ولم يبق لـه صفراء ولا بيضـاء، ولا راعى فيـه حق النسب والـولاء، وزجَّ بـه فى غياهب السجن وضيَّق عليه فى الأصفاد، وجعل على الأبواب لحفظه الحراس والأرصاد. ونظن ظنًّا أن ذلك كله لم ينزل به لندبه الأمير محمدًا ولمز قاتليه ومن خلفوه، بل أيضًا لأنه فكر فى أن يستخلص الأمر لنفسه، إذ يقول فى بعض قصائده :

إلامَ بنى الأعمام نُغْضى على القَذَى ودَمْعُ المآقى قد تداعتْ حَوافلُهْ
وهل يحملِ العزمَ الثقيل أخو العُلا ويضعف عن حَمْل الظُّلامة كاهلُهْ
وما بعد سَلْب المال والعِزِّ -فاعلموا- مُقـامٌ وزادُ المـرءِ لابـدَّ آكلُهْ

ومضى يستثير قومه وأهله للثورة على الحاكمين ثورة تأْتى عليهم. وأقام فى السجن مدة، ظل فيها يدبج القصائد فى مديح محمد بن على بن عبد الله حتى عفا عنه وردَّ إليه حريته.

٤

وولىَّ ابن المقرَّب وجهه نحو العراق سنة ٦٠٥ للهجرة ونزل البصرة، ومـدح واليها باتكين بن عبد الله الرومى، وانعقدت بينهـما صلة منذ هـذا التاريـخ، واتجه نحو بغداد، فمدح الخليفة الناصر، ونال بعض جوائزه، وتعرف على أدباء بغداد وعلمائها وفى مقدمتهم أبو البقاء العكبرى العالم النحوى المشهور. ورأى أن يعود إلى موطنه الأحساء محمّلاً بتجارة من أعمدة الحديد، غير أنه فوجئ فى مدينة واسط بابن الدبيثى ضامن المكوس يطالبه بضريبة تبلغ نصف ثمن بضاعته، مما جعله يصليه نارًا حامية من هجائه المقذع. وحين قدم البصرة طالبه ضامن المكوس فيها شرف الدين المعروف بالكاتب ببعض الضرائب، فاستجار

منه بممدوحه باتكين أمير البصرة بمثل قوله:

يا شمسَ دينٍ الله كم لك من يدٍ ... يُثْنِي بها بادٍ ويشهدُ حاضرُ
ولدىّ أعمدةٌ قليلٌ قَدْرُها ... جِدًّا وللديوان والٍ قادرُ
ولقد جرى فيها بِواسطَ وقعةٌ ... ما كان لى فيها هنالك ناصرُ
فادْفَعْ بجاهك أو بمالك مُنْعِمًا ... عنىّ فمالُك للعُفاة ذَخائر

ويعود إلى موطنه الأحساء فى سنة ٦٠٥ مؤملا زوال البغضاء بينه وبين محمد بن على أميرها. ونجده يستعطفه ببائية طويلة يذكر فيها مناقب قبيلته وعشيرته وأهله العيونيين، ويطيل فى مديحه طامعًا أن يردّ عليه أمواله وبساتينه، متوسلًا إليه بقرابته وأواصرها الوثقى بمثل قوله:

أبا ماجدٍ أَنظرْ إلى ذى قرابةٍ ... بعين رِضًا يُغْضِى لها الخائنُ الخِبُّ

ولما أنشده القصيدة أقبل عليه واعدا له وعدًا جميلًا، غير أنه لم يبادر إلى تحقيق وعده، فمدحه ابن المقرب بكافية يستنجزه فيها وعده، مكررًا ذكر القرابة وما بينهما من رحم واشجة، ومغاليًا فى مديحه غلوًّا شديدًا بمثل قوله:

تَرَى العَرَبَ العَرْبا يحجُّون بيتَهُ ... كأنهمُ جاءوا لِذَبْحِ النَّسائكِ
رِجالًا ورُكْبانًا فمن طالبٍ غنىً ... ومن تائبٍ عن زَلّةٍ متداركِ

وعاد إلى وعده. ولم يحظ منه الشاعر بغير الوعد والمماطلة فيه، وفى هذه الأثناء استطاع الفضل بن الأمير محمد بن أبى الحسين بمساعدة الخليفة الناصر وما أمدّه به من الجند والسلاح أن يستولى على القطيف وأن يفتك بغرير وقتلة أبيه، فرحل إليه ابن المقرب وأخذ يدبج فيه مدائح كثيرة مثنيا فيها على أبيه ومترحمًا، غير أنه لم يحظ منه بطائل إلا قليلًا ومقدارًا حقيرًا، مما جعله يتلوّمه بقوله:

فلا تتّكل يا فَضْلُ فى الفَضْل والنَّدَى ... على سالفٍ أَسْداه جَدٌّ ووالِدُ
فلَا حمدَ إلا بالذى يفعل الفتَى ... ولو كثُرت فى أَوّليهِ المحامدُ

وعبثًا يذكّره بما أصابه من مصادرة أملاكه وأمواله وسجنه فى سبيل ميله إليه

وندبه لأبيه واستثارة الناس ضدّ قاتليه. ولم يكن الفضل فى همّة أبيه وعزمه وشجاعته، وزادت القطيعة بينه وبين ابن المقرب وغيره من أبناء عمومته حين وقّع صلحًا بينه وبين أمير جزيرة كيش تنازل له فيها عن بعض جزر البحرين وبعض مقاسيمها، وفرض على نفسه إتاوة له سنوية: خمسمائة دينار، مما جعل الناس فى القَطيف والأحساء يسخطون عليه سخطًا شديدًا. ويثور عليه ابن أخيه على بن ماجد بن محمد بن أبى الحسين، ويفرح به الشاعر كما فرح به أهل إمارته الأحساء وغير الأحساء إذ نشر العدل فى ربوع البلاد ورفع عن الناس الجور والمظالم، وله يقول:

أضحتْ بك الأَحْساءُ ساكنةً وقد ... رَجَفتْ بمن فيها وكادت تُقْلَبُ
ومَنَعْتَها من بعد ما كانت سُدًى ... فى كلِّ ناحيةٍ يُغار ويُنْهَبُ
وملأتَها عَدْلاً وكانت عُمِّمَتْ ... جَوْرًا تغورُ به الديار وتُخْرَبُ

فعلى بن ماجد قد أشاع فى الأحساء الأمن والعدل اللذين لا تصلح حياة الرعية بدونهما، وعمّ الرخاء، غير أن ذلك لم يدم طويلاً، إذ ثار عليه مقدم بن غرير بن الحسين بمساعدة ابن أبى جروان أحد رؤساء قبيلة بنى عبد القيس.

وضعفت أداة الحكم حينئذ ضعفًا شديدًا، وعاث فيها المفسدون، وأصبح لأهل البادية السلطان الأكبر وخرجت الأموال إلى أيديهم، واجترأ الناس، وصار كل له هوى يميل إليه، ويودّ لو يكون الملك وزمامه فى يديه، وزُجّ فى السجون بكثير من العيونيين وغيرهم وصودر ما فى خزائنهم من أموال. ونرى ابن المقرب يصور كيف فسد الحكم حينئذ فسادًا من الصعب دَرْؤه أو إصلاحه فى قصيدة له نونية طويلة يوجه فيها الحديث إلى قبيلة عبد القيس جميعها لعلها تتدارك الصدع المتفاقم، قائلاً:

أرِجالَ عبد القَيْسِ كم أدعوكمُ ... فى كلِّ حينٍ – للعُلا – وأوانِ
القَومُ تأكلكم ويأكل بعضُكم ... بَعْضًا كأنكمُ من الحِيتانِ
مَنْ عزَّ منكم كان أكبرُ همِّهِ ... شَقُّ العَصَا وتذكُّرَ الأضغانِ
لم يغضب البدوىُّ إلا قلتمُ ... سُدُّوه، كى يرضى، بمال فلانِ

والله ما نحس البلادَ سواكمُ لا بالعِدى انتحسَتْ ولا السلطانِ

ويدعو عبد القيس إلى الالتفاف ثانية حول أميرها القديم ويتجه إلى ابن أبي جروان باللوم العنيف أن يكون أداة من أدوات الخراب فى الإمارة العبدلية. ثم يأخذ فى استعطافه، حتى يكفّ عَن ظلم الناس، إذ كان مقدم بن غرير لعبة فى يده.

وتظلم الدنيا فى عين ابن المقرب، فيخرج من البلاد إلى العراق، ويمتدح والى البصرة باتكين بن عبد الله الرومى والخليفة الناصر فى سنتى ٦١٣ و٦١٤ للهجرة، ويعود إلى موطنه فيجد صولجان الحكم بيد أبى القاسم محمد بن مسعود بن محمد بن على، فيمتدحه بقصيدتين: داليّة وميميّة، ويشيد فيهما بكرمه وشجاعته، ويتنصل فى ثانيتهما من وشايات خصومه وما يزوّرون عليه من القول. ويمضى فى استعطافه وأنه تحمل ما تحمل من اجتياح ماله وسجنه فى سبيل أسرته الحبيبة إليه، ويتوسل إليه أن يُبْقى على ذمامه وأن يرعاه بعنايته. ويمتدح ابنه مسعودًا أيضًا بقصيدتين لاميّة وميمية. ويبدئ ويعيد فى وصفه بالكرم والشجاعة والفروسية والتنكيل بالأعداء. ويتولى إمارة البلاد أخوه الفضل على بن مسعود، فيمتدحه بقصيدة لاميّة، يشيد فيها بحكمه وحسن تدبيره وسياسته، وعدالته ونشره لأحكام الشريعة وأخذه على أيدى المفسدين والفاسقين، يقول:

رفعتَ عمادَ المجد من بعد ما وَهَىَ ورَثَّ وأضحى رُكْنُه وهْو مائلُ
وقمتَ بأحكام الشريعة فاستوتْ لديك ذوو الأجبال: طَيٌّ ووائلُ
وأوهيتَ كيدَ الفاسقين فأصبحوا وناصرُهم من جُملة الناسِ خاذل

وفى القصيدة ما يدل على أن الأسرة: أسرة مسعود لم تكن تسبغ عليه مودتها وعطاءها، إذ يشير إلى أن المكان إذا نبا به اغترب وأن من عادته الاغتراب والهجرة عن الوطن، إذا وقع به أذى أو أحسَّ ضيما، يقول:

ولى عن مكان الذل مَنْأًى ومزْحَلُ وذا الناسُ فى الدنيا غريبٌ وآهلُ

ونراه فى العراق سنة ٦١٧ وعادة ينزل أوّل ما ينزل فيها بباتكين أمير

البصرة ويولّى وجهه نحو بغداد فيمتدح خليفتها الناصر، غير أنه فى هذه المرة يوغل فى رحلته شمالا، فينزل فى الموصل وسنْجار وديار بكر، ويمتدح مرارًا بدر الدين لؤلؤا مدبِّر الموصل والقائم على شئونها منذ سنة ٦٠٧ لملكها القاهر بن نور الدين أرسلانشاه. ويمدّ رحلاته إلى الملك الأشرف موسى بن الملك العادل الأيوبى صاحب حَرَّان وديار الجزيرة. ويعود إلى دياره وموطنه فيجد أميرها الفضل قد أفسد أداة الحكم فيها إفسادًا لا يمكن إصلاحه، إذ قرَّب منه جماعة من غير أهل بيته اتخذهم حاشية له، فاتفقوا مع رؤساء قبيلةَ بنى عُقَيل أن يعصفوا بالبلاد عصفًا، حتى إذا استشارهم الفضل أشاروا عليه أن يحكّمهم فى أملاك أقربائه يأخذون منها ما شاءوا. وحاصروا الأحْساء وأفسدوا ثمارها وزروعها. ونزل الفضل على مشورة حاشيته، فملك البدو من بنى عقيل البساتين ظلمًا، وصار الرجل من أهل الأحساء يضطر إلى بيع البستان الذى تبلغ قيمته مائتى دينار بدينار واحد أو دينارين أو بثوب أو بجَزور وما أشبه ذلك. ويأسى ابن المقرب لما أصاب الأسرة والدولة ويرى فيه نذيرًا بانتهاء أيامها، ويصوّر أساه وحزنه فى نونية، يقول فيها وقد أمضّه الأسى وأوجعه الحزن الشديد:

ياليت شعرىَ أىُّ الذَّنْب كان لنا ... حتى به اجْتِيحَ دانينا وقاصينا
أضْحَتْ بَساتينُنا نَفْدِى بأحْسنها ... شِقْصًا لأدنى خَسيسٍ من موالينا
بِجُلَّةِ التَّمرِ والشاة الرَّعوم غَدَتْ ... أملاكُنا واحتمتْ أملاكُ عادينا
إنَّا إلى الله لا أرحامُنا نَفَعتْ ... ولا طِعانُ حُماة القومِ يَحمِينا

والشقص: الشىء اليسير. وجلة التمر: وعاؤه. والشاة الرعوم: الهزيلة. وهو يبكى اجتياح أموال عشيرته من العيونيين، ويقول: إن البستان يباع – خوفًا وقهرًا – بوعاء من التمر أو بشاة هزيلة. ويسترجع، محزونًا، لدولته وأسرته، ويرى نهايتها قد دنت. وفعلًا لا يمضى نحو عشر سنوات، حتى تغرب شمس تلك الدولة وتخلفها دولة من العقيليين، هى دولة بنى عصفور.

وواضح أن ابن المقرب دَوَّن لنا فى شعره وديوانه تاريخ أُسرته على مرّ السنين حين حكمت القطيف والأحساء والبحرين الحالية، ولم يترك حادثة مهمة دون

تدوين. وفى هذا ما يدل بوضوح على قيمة هذا اللون من شعر المديح والفخر، ففى تضاعيفه قدّم لنا ابن المقرَّب وثائق تاريخية دقيقة عن دولة العيونيين لم تقدمها لنا كتب التاريخ، ولولا ديوانه لضاع تاريخ هذه الدولة فيما ضاع من تاريخ دولنا وإماراتنا الصغرى فى العصور السابقة.

٥

ولا نفيد من ديوان ابن المقرَّب وثائق تاريخية عن الدولة العيونية فحسب، فقد تعرض للقرامطة وعقيدتهم الفاسدة، على نحو ما مرَّ بنا، ومما ذكره عنهم أنهم كانوا ابتدعوا فى البحرين بدعة سمّوها الماشوش، إذ كان يجتمع الرجال والنساء فى الليلة العاشرة من شهر المحرم ويشعلون الشموع ويرقصون ويختلطون، حتى إذا تعبوا من الرقص أطفئوا الشموع، وظلّوا فى اختلاطهم. فحين تولّى إمارة القَطيف والأحْساء والبحرين عبد الله بن على رأس الأسرة أبطل هذه العادة، وشدّد فيها النكير، وإلى ذلك يشير ابن المقرب إذ يقول:

منا الذى أبطل الماشُوشَ فانقطعتْ آثارُهُ وانْمحى فى الناس وانْطَسَما

انطسم هنا: انطمس. ومما يسجله الديوان من وثائق تاريخية ارتفاع المكوس على انتقال البضائع من بلد إلى بلد كما مر بنا فى شكوى الشاعر من ابن الدبيثى ضامن المكوس فى واسط وأنه طالبه بنصف ثمنها مكسًا أو ضريبة جمركية، وله يقول:

نِصْفُ البضاعة حين تَظْفَرُها مَكْسٌ، لقد بالغتَ فى النُّكْرِ

ومدائحه فى باتكين بن عبد الله الرومى والى البصرة وثائق مهمة فى بيان أعمال الولاة لعصر الخليفة الناصر، وربما كانت تلك أعمالهم دائمًا، فهو لا يقف عند مديحه بالكرم والشجاعة والتقوى والعدالة التى لا تستقيم حياة الرعية بدونها، بل يتعرض لأعماله، ويصفها وصفًا تفصيليًّا فى ثلاث قصائد: داليتين ولامية، من ذلك قوله:

بَنَى بالبصرة الفَيْحاء سُورًا ... يضاهى السَّدَّ سَبْكًا وانعقادَا
وزيَّنها بأسواقٍ أرانا ... بها كلُّ البلاد لها سَوادا
وكم من مشهد ورباط زُهْدٍ ... ومدرسةٍ بَنَى وهُدًى أفادا
وجامعُها المعظَّمُ إذْ تَداعَى ... وقال القائلون عَفَا وبادا
أقام له إلى الأهواز عِيرًا ... صِلادًا تحمل الصُّمَّ الصِّلادا

فهو قد بنى حول البصرة سورًا يحميها من غارات الأعداء. ويقول الشاعر فى قصيدة أخرى إنه بنى حوله خندقا ليحول بين البلد وما قد يدخلها من الأسود ليلا. ويذكر أنه عُنى بأن يقيم بها أسواقًا كبيرة للتجار وأن تعمر بالبضائع. ويقول الشاعر فى قصيدة أخرى إن سوقها الكبيرة تفوق سوق الثلاثاء ببغداد يريد سوق البزازين فيها. ويذكر أنه عُنى بمشاهد وأربطة الزهاد أو المتصوفة. والرباط كما هو معروف مركز إعداد الجيش لحرب الأعداء، ومن قديم تسمى زوايا المتصوفة أربطة، لأنهم كانوا يستعدون فيها هم ومن ينضم إليهم للجهاد فى سبيل الله. وكان العصر عصر الحروب الصليبية وكان صلاح الدين يبنى هذه الأربطة فى القاهرة وفى جميع بلاد دولته، ليتجمع فيها المتصوفة والمجاهدون فى سبيل الله. ويبدو أن الخليفة الناصر كان يصنع صنيعه فى مدن العراق، ولذلك عُنى واليه على البصرة باتكين بإعداد الأربطة فى مدينته. ولم يعن بأربطة المتصوفة ومشاهدهم فحسب، كما يقول ابن المقرب، بل عُنى أيضًا ببناء المدارس، يقول الشاعر فى لاميته:

أَحْيَا بها للشَّافعىِّ ومالكٍ ... وأبى حنيفةَ أحْرُفًا وفُصولا

فكان فقه المذاهب الثلاثة: مذهب أبى حنيفة ومالك والشافعى يُدْرَسُ فيها، يدرسه العلماء المتخصصون. وليس ذلك فحسب، فقد كان يدرس فيها الحديث وتفسير الذكر الحكيم كما يقول الشاعر فى داليته الثانية:

وحَشَا تلكمُ المدارسَ بالكُتْـ ... ـبِ الشِّرافِ الصحيحةِ الإسنادِ

وواضح أنه يشير إلى أنه كان فى المدارس مكتبات جليلة تضمّ الكتب

والمخطوطات الصحيحة الوثيقة. ويذكر ابن المقرَّب فى اللامية أن باتكين بنى جامعها الكبير حين تداعى فى عصره إذ اتفق أن امتدّ إليه حريق أتى عليه، فأعاد عمارته، وجلب إليه من الأهواز وغير الأهواز مواد البناء من الأخشاب والرخام، يقول:

كم من رُواقٍ زاد فيه وحُصْرُهُ زادتْ إلى ترفيلِهِ تَرْفيلا

فقد زاد فى أروقته حين بناه، وتأنق فيما جلب إليه من الحصر. ويذكر أنه بنى للوفود دار ضيافة. وليس ذلك فحسب كل ما نهض به باتكين فى البصرة، فقد شيد فيها مارستانًا للمرضى وذوى العاهات، إذ يقول الشاعر فى الدالية الثانية وهو يعدد أعماله:

أم لأَنْ شَيَّدَ المَرْسْتانَ للزَّمْـ ـنَى وحِفْظ العقول والأَجْسادِ

ويقول أيضًا فى نفس القصيدة إنه أمَّن السبل وفتك باللصوص، وإنه يقيم الحدود كما تفرضها الشريعة الإسلامية. وليس من شك فى أن هذه صورة مثالية لولاة الخليفة الناصر فى العصر وما كانوا ينهضون به فى ولاياتهم لا من نشر الأمن والعدل فحسب، بل أيضًا من إقامة حدود الشريعة وتطبيقها، وتشييد المارستانات والجوامع والعناية بفرشها وحصرها، وتشييد مدارس الفقه والحديث والتفسير، والعناية بمكتباتها وتزويدها بالكتب النفيسة، وتشييد الربط والمشاهد، وعمارة الأسواق، والعناية بأسوار البلدان. وكل هذه الأعمال التى ساقها ابن المقرب لباتكين والى البصرة لا نجد لها أثرًا ولا ما يشبه الأثر فى كتب التاريخ؛ ولذلك لا نبالغ إذا قلنا إن ديوان ابن المقرب يعد سجلًّا شعريًّا تاريخيًّا فريدًا، وهو سجل لا يخصّ فقط دولة العيونيين فى القطيف والأحساء والبحرين بل يتسع ليشمل دولة الخليفة الناصر وعماله على البلدان فى العراق.

ولعل فى كل ما قدمنا ما يدل بوضوح على أن شعر المديح عند أسلافنا فى صميمه شعر تاريخى يسند التاريخ حينًا كما قلنا فى صدر هذا الحديث، وحينًا يضيف إليه وثائق وحقائق جديدة، بل قد يضيف تاريخ دولة بأكمله، لم يدوِّن منه المؤرخون إلا شذورًا قليلة.

حافظ وشوقى
وزعامة مصر الأدبية
١

تأخرت زعامة مصر الأدبية قرونًا متعاقبة، ومعروف أن نجدًا كانت هى السابقة إلى هذه الزعامة فى العصر الجاهلى سواء فى الشعر أو فى الخطابة، ومعروف أيضا أن شعراءها كانوا يفدون حينئذ على أمراء الحيرة فى العراق وأمراء غسَّان فى الأردن وفى جلق جنوبى دمشق، حتى إذا أشرقت الجزيرة بنور الإسلام أخذ الشعر ينشط فى المدينة ومكة، وسرعان ما ازدهرت الخطابة وجَدّت الحاجة إلى كتابات مختلفة، سياسة وغير سياسية. وأخذت العراق سريعا تشارك فى الشعر والنثر وخاصة الخطابة، وظلت زعامة الأدب العربى شركة بينها وبين الحجاز ونجد، وما نكاد نمضى فى العصر العباسى حتى تغلب العراق هذين القطرين على الشعر والنثر جميعًا، وتظل لها الزعامة فيهما. ومنذ القرن الثالث الهجرى تحاول الشام أن يكون لها نصيب من هذه الزعامة، إذ ينشأ بها العتَّابى وأبوتمام والبحترى وديك الجن، ويظل للعراق النصيب الأوفر، مما جعل شعراء الشام يرحلون دائمًا إلى بغداد مهدين قصائدهم إلى الخلفاء والوزراء، حتى إذا أظلَّ شمالىَّ الشام عهدُ سيف الدولة الحمدانى بحلب أتاه الشعراء من كل فَجٍّ، وفى مقدمتهم المتنبى، يشيدون بشجاعته وبطولته وما ينزل بالروم من صواعق الموت ورعوده وعواصفه المدمرة.

وتتحول مقاليد الحكم بمصر فى منتصف القرن الرابع الهجرى إلى أيدى الفاطميين، ويزداد حظّها من الشعر والنثر، أو قل من الشعراء والكتّاب، وهو حظّ لم يرتفع بها إلى مكانة الزعامة الأدبية، سواء فى فن النثر أو فى فن الشعر، حتى إذا نازلت مصر الصليبيين بقيادة صلاح الدين الأيوبى، وأخذت تسحق جموعهم سحقًا ذريعًا فى كل ميدان، كما أخذت تستشعر قواها العاتية، إذا هى

لا تكتفى بأن تصبح لها الزعامة الحربية فى البلدان العربية وتُظلّ بلوائها كثيرًا من هذه البلدان، بل تطلب إلى ذلك الزعامة الأدبية فى النثر والشعر جميعًا، ويلبيها فى النثر القاضى الفاضل كاتب صلاح الدين ووزيره ومستشاره، فيستحدث طريقة جديدة فى النثر والكتابة، أو قل أسلوبًا جديدا ينسخ به أسلوب ابن العميد الذى كان يشيع بين الكتّاب منذ القرن الرابع الهجرى، ومن أهم ما يميز هذه الطريقة المصرية الجديدة فى النثر طول السجعات فى الرسالة، حتى تحمل ما كان يودعها القاضى الفاضل من التوريات والاقتباسات القرآنية وألوان البديع المختلفة. وشاعت هذه الطريقة فى البلدان العربية ورسخت، وأصبحت لها الزعامة الأدبية فى فن النثر، أو قل أصبح لها غير قليل من هذه الزعامة.

وحقق لها أيضا غير قليل من الزعامة فى الشعر لعهد صلاح الدين ابن سناء الملك الذى تغنى طويلاً بانتصاراته المدوية الحاسمة على حملة الصليب، مستشعرًا - إلى أقصى حد - مجد أمته الحربى فى تلك الانتصارات، مفتخرا بوحدة العرب تحت راية صلاح الدين حتى يمحقوا الصليبيين محقًا لا يبقى منهم ولا يذر. وقُدِّر لهذا الشاعر المصرى البارع أن يدرس فن الموشحات الأندلسية، وهو يقوم فى دراسته مقام الخليل بن أحمد فى دراسة الشعر العربى، فقد وضع الخليل - كما هو معروف - للشعر العربى أوزانه وعروضه، وبالمثل وضع ابن سناء الملك - لأول مرة - عروض الموشحات الأندلسية وقواعدها المتنوعة، على نحو ما هو معروف عن كتابه «دار الطراز».

وبعد أن أوضح فى كتابه تلك القواعد أتبعها بأربعة وثلاثين موشحا لكبار الوشاحين الأندلسيين ليقرن الأمثلة بالقواعد، ثم تلا ذلك بخمسة وثلاثين موشحا من نظمه ليدل على مدى تمثّله لهذا الفن الأندلسى الجديد وبراعته فيه. وبذلك أعد مصر والشام وغيرهما من البلدان العربية، لينهض شعراؤها بفن الموشحات الجديد، إذ عرَّفهم بعروضه وقواعده وذلله لهم تذليلا، بحيث أصبح فنًا شعريًا للعرب فى كل مكان. وعلى نحو ما أشاع القاضى الفاضل أسلوبا

جديدًا فى النثر والكتابة أشاع ابن سناء الملك فى الشعر أسلوبًا جديدا يسيل عذوبة ورشاقة، مع ما يحمل من ألوان البديع دون تكلف أو تعقيد، أسلوب يقترب فى أحيان كثيرة من أساليب اللغة اليومية المتداولة، وليس ذلك فحسب، فإنه رقيق عذب عذوبة النيل ورقته. وتبعه - على هذا الأسلوب - شعراء مصر بعده من أمثال البهاء زهير وابن النبيه وابن نباته، وعمَّ بينهم على توالى الحقب، وتجاوزهم إلى شعراء الشام من أمثال الشاب الظريف، وشعراء العراق من أمثال الحاجرى، ومما يدل بوضوح على مكانة ابن سناء الملك فى زمنه، وما أتاح لمصر من زعامة فى الشعر، أو بعبارة أخرى على شىء غير قليل من هذه الزعامة، أننا نجد شعره يثير حركة نقدية واسعة على نحو ما أثار قبله شعر أبى تمام والمتنبى، وإذا كان قد قُيِّض لهما خصوم وأنصار، فكذلك قُيِّض لابن سناء الملك خصمان لدودان: مواطن هو ابن جُبارة المصرى معاصره الذى ألف فى نقده كتابا باسم «نظم الدر فى نقد الشعر» وشاعر عراقى كبير هو صفى الدين الحلّى أكبر شعراء العراق فى الحقب المتأخرة، إذ صبَّ عليه شرر نقده فى بعض كتبه، وتجرَّد لهذين الخصمين مدافعا عنه مناضلاً نصير شامى، هو الصفدى فى كتاب له سماه: «الاقتصار على جواهر السلك فى الانتصار لابن سناء الملك» وضمَّن بعض وجوه هذا الانتصار شرحه على لامية العجم. وكان موضوع هذا النقد خصومةً وانتصارا، أسلوب ابن سناء الملك الجديد وما ضمَّنه من الكلمات اليومية المتداولة، فقد توقف الخصمان عند بعض ألفاظه وقالا إنها عامية، وردَّ عليهما الصفدى موضحا أنها عربية أصيلة وأنها شُبِّهت عليهما. على كل حال أتاح ابن سناء الملك للشعر المصرى فى زمنه وبعد زمنه حظًّا من الزعامة، ولم تلبث أن أخذت تتضاءل، حتى إذا جثم كابوس العثمانيين على أنفاس مصر وأذاقوها غير قليل من الظلم والعسف، لم يبق فى الشعر إلّا رمق ضعيف كان يتيح له الحياة ولكن أىّ حياة؟ الحياة الخامدة التى لا تغذى روحًا ولا تمتع شعورًا، وكأنما أصبح الشعر تمارين عروضية مثقلة بكلف البديع التى تخنق الشعر خنقًا ولا تكاد تبقى فيه على حياة.

وكان لا بد للشعر من شاعر عظيم ينقذه من الهوّة التى تردَّى فيها لا فى

مصر وحدها بل فى جميع البلاد العربية، وكان محمود سامى البارودى، هو المنقذ الذى هيأه القدر لمصر والشعر العربى، كى يرّد عليه حياته الخصبة، ويعدّه لنهضة أدبية رائعة، وقد عكف على قراءة الشعر العربى القديم فى ينابيعه الأصيلة فى العصر العباسى وقبله، حتى تمثل صياغته وموسيقاه تمثلاً منقطع النظير، وأخذ يسجل به تسجيلاً بديعًا حياته وخواطره ومشاعره، وحياة أمته وخوالجها وآمالها وآلامها وأهواءها، وهو فى هذا كله يوازن موازنة بارعة بين الاحتفاظ بأصول الشعر العربى التقليدية وبين حياته وأحداثها وأحداث أمته لزمنه. وبذلك حرّر الشعر العربى من أغلال البديع الغثّة ومن أساليبه الركيكة المبتذلة، وردَّ إليه الحياة والروح مصورًا به تصويرًا صادقا مشاعره الوجدانية فى مرحلة حياته الأولى حين كانت حياة رَغَدٍ وحب وتملٍّ بمشاهد الطبيعة المصرية، كما صور تصويرًا صادقا مرحلة حياته الثانية حين امتلأ صدره بالثورة على اسماعيل وتوفيق وحكمهما الفاسد، وأخذت تتوالى أناشيده الوطنية المتأججة ثورةً وحماسة، وينظم قصيدته فى الأهرام وأبى الهول وتاريخ مصر القديم، ويُنْفَى إلى سيلان، ويظل يتوجع لوطنه ويحنّ إليه فى أشعار تضطرم لهفة ولوعة.

وعلى هذا النحو افتتح البارودى باب شعرنا الوجدانى الصادق فى العصر الحديث كما افتتح باب شعرنا الوطنى الثائر، وضمّ إليه قصيدة فى مجد مصر الفرعونى القديم، كما ضم قصيدة فى مشاهد الريف، واضطرمت الروح العربية الأصيلة فى أشعاره بكل مقوماتها بحيث استطاع أن ينفذ من خلالها إلى موسيقاه الرصينة الصافية، موسيقى يتصل فيها الماضى بالحاضر اتصالاً خصبًا حيًّا، اتصالاً تنمو فيه شخصيتنا الشعرية العربية نموًّا رائعًا. وعنت الوجوه لشعره فى جميع الأقطار العربية بحيث عُدَّ - بحق - حامل لواء الشعر العربى الحديث. وسرعان ما حمله بعده حافظ وشوقى، فإذا هما يمكّنان لمصر من الزعامة الأدبية ما لا عهد لها به فى أى زمن من أزمنتها الماضية.

٢

وقد وُلد حافظ قبل احتلال الإنجليز لمصر بنحو عشر سنوات واجتمعت له أسباب مختلفة. ليكون صوت مصر الناطق عن محنتها في هذا الاحتلال، إذ نبت فى أسرة مصرية متواضعة من أسر الشعب، ولم يكد يخطو على عتبة سنته الرابعة حتى توفى أبوه، فكفله خاله، وكان موظفا بسيطا محدود الدخل، فألحقه بكتّاب فى القاهرة وببعض المدارس، ونُقل إلى طنطا فصحبه معه وأخذ يختلف بها إلى الجامع الأحمدى مختلطا بطلابه. واستيقظت فيه موهبته الأدبية، واشتعل فى دخائله إحساسه ببؤسه وضيق عيشه، وعمل فى مكاتب بعض المحامين، وهذا الإحساس لا يزايله، مما جعله يشدو بأشعار يندب فيها سوء حظه. ويكبّ حينئذ على قراءة الشعراء العباسيين من أمثال البحترى والمتنبىّ وأبى العلاء، كما يكب على قراءة أشعار البارودى، وبلغ من إعجابه به أن صمم على أن يسلك الطريق الذى سلكه فى مطالع حياته، فترك طنطا ومكاتب المحامين بها، والتحق بمدرسة الحرب، وتخرج فيها ضابطا سنة ١٨٩١ وعُيِّن بوزارة الحربية، ونقل إلى وزارة الداخلية غير أنه عاد سريعًا إلى الحربية، وأمضى بها بضع سنوات، وهو فى أثناء ذلك يخالط الأدباء فى القاهرة. ويدُعْىَ إلى مرافقة حملة كتشنر الأخيرة إلى السودان ويشتدّ ضيقه به، وتنشب ضده ثورة فى الحملة سنة ١٨٩٩ ويشترك فيها حافظ، ويحال إلى الاستيداع، ويطلب إحالته إلى المعاش ويجاب إلى طلبه بعد نحو ثلاث سنوات.

لقد عاد حافظ إلى وطنه بعد خمود ثورته وثورة رفاقه فى حملة السودان، ولكن الثورة على الإنجليز وبطشهم وبغيهم لم تخمد فى نفسه أبدًا، بل ظلّت مشتعلة، وظل يذكيها بوقود من أشعاره حتى الأنفاس الأخيرة من حياته، وكان من أول ما رمى به الإنجليز بائيته التى نظمها عقب عودته من السودان، والتى يصور فيها تعثر جَدِّه وحظه لنسبته إلى الشرق والعرب وإنه ليندب مجدهم وسطوتهم حين كان يخشى الغرب بأسهم، ويلتفت إلى مصر ومحنتها بالإنجليز الغاشمين، ويأسى لأحرارها فهم إن نطقوا بكلمة أُلقى بهم فى غياهب السجون ظلما وعدوانًا، ويصرخ:

أيشْتكى الفقرَ غادينا ورائحُنا ونحن نمشى على أرضٍ من الذهبِ
والقومُ فى مصرَ كالإسْفِنْج قد ظفرتْ بالماء لم يتركوا ضَرْعًا لمُحْتلبِ

فبينما يتجرع حافظ وأبناء مصر البؤس المرير ينعم الإنجليز بخيراتها وطيباتها، بل إنهم لم يتركوا فيها ثمرًا إلاّ نهبوه ولا ضرعًا إلا احتلبوه، وما مثلهم إلاّ كمثل الإسفنج يمتص كل ما حوله من ماء فى أى وعاء، غير مبق منه بقية. ويكون من حظه وحظ مصر أن يُحال إلى المعاش وأن يخرج من خدمة الدولة والجيش فى ظل الاحتلال الإنجليزى.

ويلوِّح لحافظ الخديو عباس ومعه حواشيه أن يقرب منه، ويأبى مُفضيًا إلى بؤسه وإلى أمته، واقفًا في مقدمة صفوفها ينازل الإنجليز، وكأنما سيفه لم يسقط من يده بخروجه من الجيش، وغاية ما فى الأمر أنه استبدل به سيفًا بل سيوفًا أخرى قاطعة من أشعاره. وكان أول حادث خطير نازل فيه المحتل نزالاً عنيفًا حادث دنشواى لسنة ١٩٠٦، فإن خمسة من الانجليز قصدوا هذه القرية لصيد الحمام بها، وتعرَّض لهم بعض أهلها، وأصيب أحدهم بضربة شمس إصابة أفضت إلى موته، فثار كرومر عميد الإنجليز فى مصر، وعقد لهم محكمة لمحاكمتهم، فقضت بإعدام أربعة شنقا وجَلْد سبعة بالسياط وحَبْس ثمانية مددًا مختلفة، ونفِّذ الإعدام والجلد بمرأى من أهل القرية مبالغة فى التنكيل والعقاب. وغضب المصريون غضبًا شديدًا لهذه الفاجعة، وفى مقدمتهم زعيمهم حينئذ مصطفى كامل وكتَّاب الصحف، وتبارى الخطباء فى المحافل يصوّرون هذه الجريمة الوحشية الفظيعة، واستشاط حافظ غضبا، وأخذ يجسِّدها فى قصائد رائعة، بمثل قوله ساخرًا من الإنجليز سخرية لاذعة:

أيهـا القائمـون بـالأمرِ فينـا هــل نسيتم ولاءَنـا والـوِدادا
خَفِّضـوا جيشكم ونامـوا هنيئا وابتغوا صَيْدكم وجُوبوا البِلادا
وإذا أعــوزتْـكمُ ذاتُ طـوقٍ بين تلك الرُّبا فصِيدوا العِبادا
إنمــا نحن والحمــامُ ســواءٌ لم تغـادر أطـواقُنـا الأجيـادا
ليت شعرى أتلك محكمةُ التفْـ ـتيشِ عادتْ أم عهد نِيرونَ عادا

وما زال حافظ يصوّر هذه المأساة مصوبا سهام أشعاره إلى صدر كرومر وصدور الإنجليز من ورائه مذكيا فى أمته نار الألم لهذا الاعتداء الوحشى الفظيع، محاولا أن يدفعها لمطالبتها بالحرية وحقوقها السياسية. لقد أصبح - بحق - شاعر الشعب الثائر وصوته الناطق ضد المحتل وبغيه وبطشه. وما يلبث مصطفى كامل زعيم الشعب وقائده فى جهاد المحتل الغاصب أن يَذْوى غصنه الفَيْنان، ويلبى نداء ربه، فيتولّاه جزع ما بعده جزع وحزن ما وراءه حزن، ويبكيه بقصائد ثلاث بكاءً حارًا، بكاء يصور فيه فجيعة الشعب فى زعيمه وما أوقدت فيه من جَمْر اللوعة والأسى. ويدور عام، وينتهز حافظ فرصة العام الهجرى ويحيى قدومه لسنة ١٩٠٩ ويلتفت إلى شباب مصر، ويستثير حماستهم وحميتهم للمطالبة بالتحرر هاتفًا بمثل قوله:

رجالَ الغَد المأمولِ إنّا بحاجة ... إليكم فَسُدُّوا النَّقْصَ فينا وشَمِّروا
وكونوا رجالًا عاملين أعزَّةً ... وصونوا حِمىَ أوْطانكم وتحرَّروا
فما ضاع حقٌّ لم يَنَمْ عنه أهلُهُ ... ولا ناله فى العالمين مقصِّر

وبدون ريب بلغ حافظ فى شعرهِ الوطنى منذ الثلاثين من عمره مكانة رفيعة تقصر عنها الأطماع، إذ مضى يسخره لمنازلة أعداء الوطن، ولكى يملأ صدور الشباب حماسةً وفتوّة وقوّة، حتى يخرجوهم من ديارهم مدحورين. كل ذلك والمحتل الآثم فى عنفوان سطوته وجبروته، غير أن حافظًا لم يكن يخشاه ولا كان يحسب له أى حساب، مع مايبثّ من العيون والأرصاد. وما يلبث الإنجليز أن يصدروا قانون المطبوعات تهديدًا لزعماء الحزب الوطنى بعد وفاة مصطفى كامل، ومن أجل أن يكمِّموا به أفواه الصحافة وغير الصحافة، ويثور حافظ على هذا القانون الجائر ثورة عنيفة، ويدعو فى شجاعة إلى الانقضاض عليه، مهما كلف المصريين من الدماء وغالى الفداء حتى ليصيح فى قصيدة طويلة:

إن البليَّةَ أن تُباع وتُشْتَرى ... مصرٌ وما فيها وأنْ لا نَنْطقا
فتدفَّقوا حُجَجا وحوطوا نِيلَكم ... فلكم أفاض عليكمُ وتدفَّقا
وامشوا على حذرٍ فإن طريقكم ... وَعْرٌ أطافَ به الهلاكُ وحلَّقا

المـوتُ فى غِشْيانـه وطُـروقـهِ والموتُ كلُّ الموت أن لا يُطْرَقـا

وهو يستنهض الصحفيين والشباب فى القصيدة أن يثوروا ضدّ العدو الباغى وما يريد من الخَرس لألسنتهم بينما مصر تُنْتَهك أشدّ انتهاك، ويطلب إليهم الحذر فى الطريق فإنه وعـر مليء بـالفخاخ، ولا يلبث أن يحتـد ثائـرًا، داعيا إلى اقتحام هذا الطريق مهما كان الموت فيه بالمرصاد، حتى يتخلّص الوطن من هذا الاستعباد.

ونمضى مع حافظ إلى سنة ١٩١١ فإذا ضيق ذات يده يضطر الشاعر الباسل للاحتباس وراء قضبان وظيفة بدار الكتب المصرية، ويخفت زئيرُه الثائر ضدّ الإنجليز إلا قليلاً. وتنشب ثورتنا الوطنية سنة ١٩١٩ ويعود إلى الأسد الهصور الرابض فى الدار غير قليل من زئيره. وتنظِّم السيدات المصريات بقيادة صفية زغلول مظاهرة مطالباتٍ بحقوق مصر المشروعة فى الحرية والاستقلال وتصدَّى لهن جنود المحتل الطاغى، فيثور حافظ لتلك المعركة الباغية، وينظم أنشودة وطنية حماسية ملتهبة، يملؤها بالتهكم على الإنجليز والسخرية بهم سخرية مسمومة قاتلة. ويطبعها الشباب فى منشورات، ويذيعونها فى تلك الثورة لإلهاب الحماسة فى نفوس الثائرين حتى يعصفوا بالإنجليز عصفًا. وكان عدلى قد ذهب سنة ١٩٢١ إلى لندن لمفاوضة الإنجليز وأخفقت مفاوضته، وعاد فأقيم له حفل تكريم، ألقى فيه حافظ آيته بل فريدته الوطنية الرائعة:

وقفَ الخلقُ ينـظرون جميعـًا كيف أَبْنى قواعدَ المَجْد وَحْدى

وفيها يتحدث بلسان مصر عن مجدها القديم فى عهد الفراعنة، مفاخرًا بقوّتها حينئذ وبحضارتها وعلمها وشعرها وتلمذة أثينا وروما لها، ويقول على لسانها وقد أوشكت أن تنال استقلالها، إنها حرة كسرت قيودها، وإنها مجد الشرق وعزّه، وتفخر برجالها الأباة الأعزاء الذين يفدونها بالمهج والأرواح. ويتأهب سعد زغلول لمفاوضة الإنجليز سنة ١٩٢٤ فينشده من قصيدة طويلة:

فاوضْ فخَلْفَك أمةٌ قد أقسمتْ أن لا تنامَ وفى البلاد دَخِيلُ
عُزْلٌ ولكنْ فى الجهاد ضراغمٌ لا الجيشُ يُفْزِعها ولا الأسطولُ

فأبناء الشعب المصرى – حينئذ – عُزْل لا يحملون سلاحًا، ولكنهم فى الجهاد بواسل لا يفزعهم جيش العدوّ ولا أساطيله، فأساطيلهم وجيشهم الذى لا يُدْفع حجج وحقوق وبراهين أقوى من كل سلاح. ويحذر سعدًا من أحابيل الإنجليز ومكرهم وكيدهم ودهائهم، ويقول: إن أوجست منهم شرًّا فاقطع حبل المفاوضات، وعُدْ إلينا رافعًا رأسك ورأس شعبك.

ويتوفى سنة ١٩٢٧ سعد زعيم مصر، بل زعيم البلدان العربية، بل لقد اتسعت زعامته حتى ليقرُّ له غاندى زعيم الهند بالزعامة والأستاذية فى الثورة على الإنجليز، ويبكيه حافظ، ويئنّ لمصاب مصر والشرق فيه أنينًا طويلًا. ويحال حافظ إلى المعاش فى سنة ١٩٣٢ وتُفَكّ عنه أغلال الوظيفة، وكانت مصر حينئذ تجتاز فترة تعسة، هى فترة حكم إسماعيل صدقى، وما أَصْلَى فيها الشعب من ظلمه وعسفه، يسانده الإنجليز ويعضدونه، وكانت صحف الحزبْين الوفدى والدستورى تحمل عليه حملات شعواء فحمل معها الجندى القديم: حافظ سلاحه الشعرى، وأخذ يرميه بأبياته وسهام أشعاره من مثل قوله:

يا آلةً للظالمين ودُمْيةً فى قَبْضَتيها النَّقْضُ والإبرامُ
لاهُمَّ أَحْيِ ضَمِيرَهُ ليذوقَها غُصَصًا وتنسفَ نَفْسَهُ الآلامُ

٣

وحافظ فى هذا الشعر الوطنى الثائر الذى كان يملأ به أبناء الشعب المصرى حماسةً وفتوّة وصلابة لمنازلة المحتل الغاشم يُعَدُّ سابقًا لشعراء العربية فى مصر وغير مصر من البلدان العربية، وهو سبق جعل له حظًّا غير قليل من الزعامة فى الشعر الوطنى العربى الحديث. ولم يشدّ حافظ هذا الوتر الوطنى وحده مبكرًا إلى قيثارة شعره، بل شدَّ إليها معه مبكرًا أيضًا وترًا عربيًّا، وكان أول نغم صبّه منه صيحة قوية فى أبناء وطنه والأوطان العربية لإغاثة لغة الضاد ضدّ أعدائها حين سوَّلت لمستر ويلمور نفسه مهاجمتها فى عقر دارها، وكان قاضيًا إنجليزيًّا بمحكمة الاستئناف الأهلية، فألّف كتابًا عن لغة أهل القاهرة العامية سنة ١٩٠٢ ودعا

دعوةً واسعة لاتخاذ العامية لسانًا للأدب والعلم، وأحدث ذلك رجّة عنيفة فى مصر والبلاد العربية، وتصدّى له حماة العربية وفى مقدمتهم حافظ إبراهيم إذ سرعان ما نشر قصيدته: «اللغة العربية تنعى حظّها بين أهلها» مصوِّبًا أبياتها بل سهامها إلى دعوته، فقضت عليها قضاءً مبرمًا، وفيها يقول على لسان اللغة العربية:

وَسِعْتُ كتابَ الله لفظًا وغايةً   وما ضقتُ عن آيٍ به وعِظاتِ
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلةٍ   وتنسيق أسماءٍ لمخترعاتِ
أنا البحرُ فى أحشائه الدرُّ كامنٌ   فهل سألوا الغوّاصَ عن صَدَفاتى

وحافظ يردُّ فى هذه الأبيات على ما كان يردِّده أعداء العربية من أنها لا تحمل لغة العلم الحديث ومخترعاته، ويقول إن هذا ليس من قصور فيها وإنما هو قصور فى أهلها حينئذ، ومعروف أنها تلافت هذا القصور فيما بعد. ويقول إنه يكفيها فخرًا أنها وسعت كتاب الله مشيرًا إلى ما سيحدث من قطيعة بيننا وبين لغة القرآن وأيضًا بيننا وبين ماضينا إن نحن أصخنا لدعوة ويلمور المغرضة، وقد قوضتها قصيدة حافظ من أساسها، واضطر ويلمور إلى مغادرة مصر وأوبته إلى بلاده،وكان ذلك نصرًا مبينًا لحافظ وحماة العربية وأبنائها الأبرار فى كل مكان، ونوَّه شوقى بذلك فى مرثيته له منشدًا:

يا حافظ الفُصْحَى وحارسَ مجدِها   وإمامَ من نَجَلتْ من البلغاءِ
مازلتَ تهتفُ بالقديم وفضلِه   حتى حميتَ أمانةَ القدماء

وقد مضى حافظ يستشعر بقوّة معانى الأخوّة بين أبناء مصر وأبناء البلاد العربية، وليس غريبًا أن يلقب شاعر النيل: أدناه وأعلاه: مصر والسودان، ومرَّ بنا أنه أقام بالسودان سنوات قليلة. ولا نصل معه إلى سنة ١٩٠٨ حتى نرى جماعة من السوريين يقيمون له حفل تكريم بفندق شبرد، وفيه ينشد آيته البديعة السائرة: «الأمّتان تتصافحان» ويستهلها بقوله:

لمصرَ أمْ لربوعِ الشّامِ تنتسِبُ   هنا العُلا وهناك المجدُ والحسبُ

وأخذ يصوّر كيف أن مصر والشام ركنان للشرق يخفق عليهما هلال الإسلام المضيء وكيف أنهما ركنان عتيدان للضاد وأدبها الرفيع، وإنها لأمهما تجمع بينهما أمومتها الرَّءُوم، كما تجمع بينهما أبوَّة النسب الشريف إلى العرب، وإنها لروابط وُثْقَى تجعل راسيات الشام تميد وذُرَى لبنان تهيج حين تنزل بأختهما مصر نازلة أو كارثة. ويحيِّي أبناء سوريا ولبنان المهاجرين إلى مصر والآخرين المبعِدين فى الهجرة إلى العالم الجديد: إلى أمريكا شمالاً وجنوبًا، وينشد:

رَادُوا المناهلَ فى الدنيا ولو وجدوا ... إلى المجرَّة رَكْبا صاعدًا ركبوا
أو قيل فى الشمس للراجين منتجَعٌ ... مَدُّوا لها سببًا فى الجوِّ وانتدبوا
هَذِى يَدِى عن بنى مصرٍ تصافحكم ... فصافحوها تصافحْ نفسَها العربُ

وأحسب أن كلّ سورىّ ولبنانىّ ودَّ - حينئذ - لو يصافح حافظًا هذه المصافحة الكريمة، مصافحة الأخ لأخيه الشقيق البار. وتُغير إيطاليا على طرابلس سنة ١٩١٢ تريد انتزاعها من الدولة العثمانية وكانت حينئذ تابعة لها، ويبدو بعض الأمل فى انتصار تركيا، فينشد حافظ قصيدة ميمية يفتتحها بقوله:

طمعٌ ألقى عن الغَرْبِ اللِّثاما ... فاستفقْ يا شرقُ واحذرْ أن تناما

ويصوِّر بسالة الطرابلسيين والأتراك فى الحرب وأنهم يموتون كرامًا فى سبيل الذود عن الحمى، ويجسِّد فظاعة الإيطاليين ووحشيتهم فى قتل الذرارى والتمثيل بالنساء والشيوخ لا يرحمون طفلاً ولا يبقون على غلام، ويقول: إننا ملأنا البرّ من أشلائهم، وأحلناه حُمَمًا أشدّ حَصْدًا لهم من بركانهم فى جنوب بلادهم: فِيزوف، وينشد:

اطمئنِّى أُمَمَ الشرق ولا ... تَقْنَطى اليومَ فإن الجَدَّ قاما
إنَّ فى أضلاعنا أفئدةً ... تعشق المجدَ وتأبى أن تُضَاما

ولم ينتعش الجدّ والحظّ طويلاً فإن إيطاليا لم تلبث أن استولت على طرابلس استيلاءها المشئوم. وكان حافظ صديقًا حميمًا لخليل مطران اللبنانى الأصل الذى اتخذ مصر دارًا ومقامًا ولُقِّب شاعر القطرين، وقد أقيم له فى سنة ١٩١٣ حفل

تكريم بدار الجامعة المصرية، وفيه حيّاه حافظ بإحدى روائعه، وفيها يصوّر ما بين مصر والشام من وشائج الرحم والقربى فى حوار طريف بين غادتين: شامية ومصرية، ومن بديع ما قالت غادة الشام:

إنما الشامُ والكنانةُ صِنْـوا نِ برَغْم الخطوب عاشا لِزاما
أُمُّكم أُمُّنا وقد أرضعتْنا مِنْ هوَاها ونحن نأبَى الفِطاما

فالشام والكنانة صنوان أو أختان شقيقتان لم تبارحا العهد ولا فارقتاه طوال الزمان، مهما ألمّ بهما من خطوب، إنها أخوّةٌ ثمرة لتاريخ طويل، وحّدت بينهما فيه اللغة والدين والآمال والآلام. ويزور حافظ بيروت فى صيف سنة ١٩٢٩ ويقام له حفل بالجامعة الأمريكية لسماعٍ قصيدته «تحية الشام» وينزل دمشق ويستقبله المجمع العلمى العربى استقبالاً حافلاً يتبارى فيه الخطباء والشعراء، وتتردّد على كل لسان رائعته البديعة: «تحية الشام» وما فى فواتحها من مثل قوله:

حَيَّا بَكورُ الحيَا أرباعَ لُبْنان وطالَع اليُمْنُ مَنْ بالشام حَيَّانى
لى موطنٌ فى رُبوعِ النيل أُعْظِمُهُ ولى هنا فى حِماكم موطنٌ ثانى
حسبتُ نفسى نزيلاً بينكم فإذا أهلى وصَحْبى وأحبابى وجيرانى

ويمضى فى تحيته لبنان وسوريا الشقيقتين، ويثنى على أعلامهما فى مصر ومن تيمّموا منهم أمريكا، ويُهيب بالشرق أن يدفع عنه أطماع الغرب، وأن تتوحّد شعوبه حتى تتخلص من نِيره، ويعود النيل مشغوفًا بالأردن مهديًا أشواقه إلى بَرَدَى بدمشق، غير مُخْفٍ وجده بالعراق ودجلة والفرات، بل إن له حنينًا إلى نهر سَيْحان فى آسيا الوسطى وما وراءها، وبذلك لا يتمنّى فقط وحدة العرب، بل يتمنى معها وحدة الشرق فى كل البقاع حتى يكبحوا جماح الطامعين فيهم ويردّوهم عن ديارهم إلى غير مآب.

ودائمًا يأمل حافظ فى الشرق وتحفُّزه ضدّ الاستعمار، ودائمًا يستثيره ويستنهضه ليرد عنه عدوان الغرب وأخذه بخناقه. والشرق عنده يعنى الشرق الأوسط العربى بما يشمل الترك العثمانيين، والشرق الأقصى بما يشمل اليابان، وقد هلل

طويلا لنسفها جزءًا من الأسطول الروسى فى بورت آرثر سنة ١٩٠٤ وما أعقبه من الحرب بينها وبين الروس وما أخذ يظهر فى الأفق من تباشير انتصارها عليهم، أو بعبارة أخرى انتصار الشرق على الغرب، ويرسم إعجابه ببطولتها فى افتتانه بغادة يابانية ملكت عليه لُبَّه حين رآها تقتحم مع قومها حرب الروس لتقضى واجب الوطن المفدَّى، ويخاطبها حافظ متعجبًا من بسالتها، فترد عليه: إنها تستعذب - مثل قومها - وِرْدَ الرَّدَى، وتقول إنها يابانية لا تنثنى عن مرادها ولو كان فيه حتفها وهلاكها، وإنها إن كانت لا تحسن حمل السلاح ففى إمكانها مداواة الجراح وتنشد:

هكذا (الميكادُ) قد علَّمنا   أن نرى الأوطان أُمًّا وأبا

فالميكادُ ملكهم لقَّنهم درسًا لا ينسونه أبدًا، هو محبة الوطن والبرُّ به: بِرُّ الأبناء بالآباء، وفداؤه بالأرواح والدماء. وتنتصر اليابان ويبتهج حافظ ويرى فى ذلك إرهاصًا لاسترداد شعوب أفريقيا وآسيا حقوقها وسيادتها من الغرب، وفى ذلك يقول:

أتَى على الشَّرْق حينٌ إذا   ما ذُكر الأحياءُ لا يُذْكرُ
حتى أعاد (الصُّفْرُ) أيامَهُ   فانتصف الأسودُ والأسمرُ

ويريد بالصفر اليابانيين إذ دحروا الروس وأجلوهم عن كوريا ومنشوريا. ويتخذ حافظ من هذا الانتصار اليابانى شعارًا شرقيًّا يردِّده فى أشعاره للشباب والناشئة كى يترسموا هذا المثل اليابانى الرفيع، كقوله فى حفل أقامته مدرسة مصطفى كامل سنة ١٩٠٦ لتوزيع الجوائز على المتفوقِّين من طلابها:

فيا أيُّها الناشئون اعملوا   على خير مصر وكونوا يَدا
وها أمَّةُ (الصُّفْرِ) قد مَهَّدتْ   لنا النَّهْج فاسْتَبِقُوا المَوْردا

وحين ضرب الأسطول الإيطالى مدينة بيروت فى أثناء الحرب الطرابلسية المارة نظم تمثيلية قصيرة بين جريح من بيروت وزوجته وطبيب وعربى، وقد بثَّ فيها على لسان الجريح وهو يكاد يلفظ أنفاسه روحًا شرقية إذ يتمنى أن

يسترد الشرق جلاله ورفعته، حتى يعلم الغرب أنا كأمة اليابان لا نرتضى الذلة والهوان.

وعلى نحو ماشدّ حافظ إلى قيثارته أوتارًا شرقية وعربية ووطنية شدّ وترًا إسلاميًّا بديعًا، وهو يتجلّى فى مدائحه لعبد الحميد سلطان الدولة العثمانية وخليفة المسلمين، كما يتجلّى فى مديحه لخلفه السلطان محمد رشاد الخامس حتى ليؤمل استيحاءً من لقبه أن يعيد إلى العالم العربى عهد الرشيد.

وكان لا يزال يعدّ الترك - كما أسلفنا - جزءًا من الشرق، وكانوا لا يزالون يمدّون سلطانهم على العراق والشام وبلاد المغرب، ويؤمل دائمًا أن تعود قوّتهم حتى يستعيد الشرق والإسلام مجدهما، وحتى يذلّ الغرب صاغرًا. وأقوى من هذا النغم الذى كان يوقّعه على قيثارته أو على هذا الوتر الإسلامى أشعاره فى المصلح العظيم الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده، وكان قد اتصل به، وهو فى حملة كتشنر بالسودان ولما عاد قرّبه منه وفسح له فى مجالسه وجعله من خاصته. وكان لذلك أثر عميق فى نفس حافظ، فأخذ يشيد بالشيخ وبدعوته الإصلاحية وكل ما اتصل بها من فتح باب الاجتهاد فى الدين وتخليصه مما علق به من الأوهام والخرافات على نحو ما يلقانا فى فائية له، إذ يهيب به فيها أن يقضى على البدع المستحدثة، ويشيد بفتاويه الصائبة، وله يقول فى قصيدة ثانية:

يا أمينًا على الحقيقة والإفـ ـتاءِ والشَّرْع والهدى والكتابِ
أنت نعم الإمامُ فى موطن الرَّأ يِ ونعم الإمامُ فى المِحْرابِ

ويصبّ حافظ فى القصيدة سياط غضبه على خصوم الإمام من الشيوخ وغيرهم، مدافعا عنه دفاعًا حارًّا. وما يلبث الإمام أن يلبى داعى ربه، فيرثيه حافظ رثاءً يضطرم بنار موقدة من اللوعة والأسى واللهفة والحسرة مستهلًّا له بهذين البيتين الملتاعين:

سلامٌ على الإسلام بعد محمَّدٍ سلامٌ على أيَّامه النَّضِراتِ

على الدينِ والدنيا على العلم والحِجَا على البِرِّ والتقوى على الحسنات

وتظلم الدنيا فى عينى حافظ ويخال كأن الدين أصبح بلا حماة، فقد توفى حاميه ضد أعداء الإسلام الطاعنين فيه من أضراب هانوتو ورينان الفرنسيين، ويقول إن الشرق بكى له وندبه جازعًا متحسراً: بكت له الهند والصين ومصر والشام وإيران وتونس، بل بكى عالم الإسلام جميعه وأنَّ للفجيعة فيه أنينًا متصلاً غير منقطع. ويلتفت حافظ مرارًا إلى أضواء العام الهجرى حين تهلّ على العالم الإسلامى، ويحيّيه تحياتٍ رائعة على نحو ما يلقانا فى رائيته التى نظمها سنة ١٩٠٩ :

أطلَّ على الأكوان وَالخَلْقُ تنظرُ هلالٌ رآه المسلمون فكبَّروا

ويذكر هجرة الرسول الكريم فيه وكيف كان يماشيه جبريل وتسعى وراءه ملائكة ترعى خطاه، وفى يسراه هدى من الله ساطع وفى يمناه الكتاب المطهّر، ويعدّد ديار الإسلام من الهند مارًّا بتركيا إلى مراكش، ويهيب بشباب مصر أن يرعوا حمى وطنهم ويحرروه من مستعمره الغادر الآثم، حتى إذا كانت سنة ١٩١٨ نظم ملحمته: «عمر بن الخطاب» مصوّرًا سيرته وإقامة حكمه على الشورى مع أمثلة من زهده فى حطام الدنيا ورحمته وتقشفه وهيبته وانصياعه للحق، حتى يجسّد للشباب المسلم سيرة الحاكم الإسلامى العظيم، لعلّ منهم من يعيدها حيّة ناضرة للأمة الإسلامية، فتأخذ سريعًا فى نهضتها المأمولة.

وشدّ حافظ إلى قيثارته بجانب أوتار الإسلام والشرق والعروبة والوطنية وترًا خامسًا كان السابق إليه بين شعراء العربية لعصره غير منازَع، ونقصد وتر الشعر الاجتماعى الذى حارب فيه بغير هوادة عللنا الأخلاقية والاجتماعية ومَنْ يمثّلونها من فقيه لا يخشى الله فيما يحرّم ويحلّل ابتغاء نفع زائل، وطبيب يلتهم أموال المرضى بالباطل، وأديب منافق يقلب الباطل حقا. ودعا فى أشعار كثيرة إلى البرّ بالفقراء والتعساء وإنشاء الملاجىء لهم دعوة تملأ القلوب عليهم شفقة ورحمة وعطفًا، من مثل قوله فى حفل أقامته جمعية لرعاية الأطفال سنة ١٩١٠ واصفًا بؤس حامل كأنها من جوعها ونحولها شبح من الأشباح أو رسم على طلل

من الأطلال:

قد مات والدُها وماتتْ أمُّها ومضى الحِمامُ بعمِّها والخالِ
وإلى هنا حبَس الحياءُ لسانَها وجرى البكاءُ بدمعها الهطَّالِ

ويقول إنه وقف ينظر إليها، وكأنه عابد فى هيكل ينظر إلى تمثال من تماثيل الجمال، غير أن نوائب الدهر ما زالت تختلف عليها حتى زايلها كل جمال. وحنا حافظ عليها فحمل هيكل عظمها - كما يقول - إلى دار لرعاية الأطفال، وتناولتها منه بالرفق أيد طاهرات، كأنها أيدى أمهات يكلأن أطفالهن، وسرعان ما رعاها طبيب. وودّعها حافظ وقد اطمأن أنه تركها بين أهلها، ويثنى على منشئى مثل هذه الدار الذين يوالونها هى وأمثالها بالبرّ ابتغاء وجه الله. وبمثل ذلك كان يحرّك النفوس لتستشعر الرحمة وتبذل أموالها للملاجىء والجمعيات الخيرية لأيامه. وكان ماينى يدعو إلى النهوض بالتعليم وإنشاء الجامعة والمدارس، وله فى طلب العون لمدرسة بنات ببور سعيد قصيدة بديعة يقول فيها بيته المشهور:

الأمُّ مدرسةٌ إذا أعْددتَها أعْددتَ شعبًا طيِّبَ الأعْراقِ

وظنّ كثيرون - حين رأوه فى رثائه لقاسم أمين لا يقطع بإصابته ولا بخطئه فى دعوته إلى تحرير المرأة - أنه لم يكن من نصرائه فيها، وقالوا لعله خشى من تشهير أعدائها به كما شَهَّروا بقاسم صاحبها، وفاتهم أن حافظًا كان شجاعًا جريئًا، وكان إذا رأى الرأى لم يخش فيه لومة لائم، وأيضًا فاتهم أن لحافظ بائيّة لم تنشر فى ديوانه حيًّا بها قاسمًا ودعوته قائلا:

أقاسمُ إنَّ القومَ ماتتْ قلوبُهمْ ولم يفقهوا فى السِّفْرِ ما أنت كاتبُهْ
ولو خَطَرتْ فى مصرَ حَوَّاءُ أمُّنا يلوح مُحَيَّاها لنا ونراقبه
وفى يدها العَذْراءُ يُسْفِرُ وَجْهُها تُصافحُ مِنَّا مَنْ ترى وتخاطبه
وخَلْفَها · موسى وعيسى وأحمدٌ وجيشٌ من الأملاك ماجتْ مواكبُهْ
وقالوا لنا رَفْعُ النِّقابِ مُحَلَّلٌ لقلنا: نعم حقٌّ ولكنْ نُجانبه

وحافظ يريد بالسِّفْر كتاب قاسم أمين: «تحرير المرأة». وواضح أنه فى القصيدة لا ينتصر له ولدعوته فقط بل يثور ثورة عنيفة ضدّ خصومه ساخرًا منهم سخرية شديدة.

ولعله قد اتّضح ما هيّأ حافظ لمصر من حظ أو حظوظ فى زعامة النهضة الشعرية الحديثة، فقد كان سابقًا مجلّيا لشعراء العربية فى كثير من الأغراض الشعرية: فى منزعه الاجتماعى ووقوفه مع قاسم أمين ودفاعه عنه، وكذلك فى وقوفه مع الإمام محمد عبده ودعوته الدينية الإصلاحية، وفى منزعه الإسلامى بعامة، وأيضا فى منزعه الشرقى والعربى والوطنى الثائر فى مواجهة الغرب واستعماره البغيض.

٤

ونهض مع حافظ لمصر بهذه الزعامة شوقى، وقد ولد قبله بنحو عامين لأسرة مترفة كانت تعيش بباب الخديو إسماعيل، كما يقول فى بعض شعره. وبذلك لم يعرف شيئًا فى نشأته من شظف الحياة كما عرف حافظ، وأظلّت الرفاهية بقية حياته. واختلف – منذ نعومة أظفاره – إلى المدارس، وأخذت تستيقظ موهبته الشعرية فى نفسه مبكرة وهو لا يزال دون منتصف العقد الثانى من حياته، حتى إذا أتم تعليمه الثانوى التحق بمدرسة الحقوق لدراسة القانون، ولم يلبث فيها أن التحق بقسم الترجمة وتخرج فيه سنة ١٨٨٧، وكان قد أخذ يشدو بمدائح توفيق فعيّن أباه عليًّا مفتشا فى الخاصة الخديوية، وعيّنه بعده، ثم رأى أن يرسله إلى فرنسا ليكمل دراسة القانون. وهناك التحق شوقى بمدرسة الحقوق فى مونبلييه، وظل بها عامين. وأتيح له زيارة إنجلترا ولندن، وأكمل دراسته بباريس، وحصل منها بعد عام على إجازته النهائية، ومكث بعد حصوله عليها يختلف إلى مسارح باريس نحو ستة أشهر. ولا شك فى أنه كان يكبّ على مشاهدة تلك المسارح مما جعله يؤلف الصورة الأولى لمسرحية على بك الكبير، وأيضًا كان يكبّ على قراءة الآداب الفرنسية مما جعله يترجم قصيدة البحيرة للامرتين. وعاد شوقى إلى مصر

فعُيِّن فى القصر بقلم الترجمة. وعلى نحو ما كان يتقن الفرنسية كان يتقن التركية وترجم منها بعض أشعار مذكورة فى ديوانه.

ويبدو – فى وضوح – أن شوقى – منذ عودته من الغرب – أحسّ فى عمق بأن القدر اختاره ليكون شاعرًا لمصر فى محنتها بالاحتلال الإنجليزى، يدلّ على ذلك – أوضح الدلالة – أننا نجده يعكف على تاريخها منذ أقدم العصور حتى تمّثله تمثلًا رائعًا، محاولًا أن يتخذ منه درعًا لها أو دروعا كى تتحدّى الإنجليز وتناضلهم نضالًا عنيفًا على نحو ما توضح ذلك ملحمته: «كبار الحوادث فى وادى النيل» وهى فى مائتين وتسعين بيتاً، نظمها كى يلقيها فى مؤتمر المستشرقين الذى انعقد بجنيف سنة ١٨٩٤ مندوبًا عن مصر، ولم يكن قد تجاوز الخامسة والعشرين من عمره، وفيها يهتف باسم مصر التى دنّس الإنجليز ثراها بأقدامهم:

وبَنَيْنَا فلم نُخَلِّ لبانٍ وعَلَوْنَا فلم يَجُزْنَا عَلاءُ

فمصر العظيمة لا تُنال وهل تنال الجبال الشماء؟ وهل تنال السماء؟ ويشيد بفراعنتها وما شادوا فيها من العلوم والحضارة والمدنية العريقة. وينفى شوقى ما ادّعاه الأصاغر من مؤرخّى أثينا وغيرهم من أن الأهرامات بنيت سُخْرة. ويصور نشوب حرب ظالمة بين الدهر ومصر، فإذا ذئاب الهكسوس تجوس خلال ديارها، وينتهز الفرصة ليخز وخزًا أليمًا من يتزلفون إلى المحتلّ ابتغاء المتاع المادى زلفى خسيسة، بينما يحسّ الشرفاء بأنهم غرباء فى ديارهم، ويلتفت إلى المستعمر الباغى متوعدًا منذرًا:

يَسْكنُ الوحشُ للوثوب من الأسْـ ـرِ فكيف الخلائقُ العقلاءُ

وتطرد مصر الهكسوس نظراء الإنجليز الغاصبين، ويعيد لها رمسيس العظيم مجدها القديم. وسرعان ما يجسِّم البلاء الخطير الذى يُبْتَلى به الحاكم الشرقى بسبب الزعانف المحيطين به المكثرين من تملقه ومداهنته، فإذا هو يمتلئ غرورًا وخيلاء وطغيانا، يقول:

فإذا ما المُمَلِّقون تولّتْ ـه تولَّى طباعَه الخُيَلاءُ

وَسَرى فى فؤاده زُخْرُفُ القو لِ يـراه مستعذَبًـا وهْـوَ دَاءُ

ويقول إنه داء لم يمسّ رمسيس لأنه كان أعظم من أن يمسّه وأعلى من أن يغرّه السفهاء. ويذكر هزيمة بسامتيك أمام قمبيز وأنه ظل له إباؤه وكبرياؤه مما أوغر صدر قمبيز عليه، فأمر أن تمر به ابنته وهى فى زىّ الإماء، تحمل جَـرّةً لجلب الماء، ورأت أباها، فلم تبك ولم تسقط لها دمعة، شعورًا بإباء ما بعده إباء وعزّة لا تشبهها عزة، وبالمثل بسامتيك حين رأى ابنته لم يتحرك له جفن ولم تدمع له عين، وكأنه صخرة صماء، حتى إذا رأى صديقا له أذلّه الفرس بكى له رحمة وشفقة.

وكأنما اتخذ شوقى من بسامتيك مثلا حيًّا لكل مصرى، مثلًا للوفاء أمام الأصدقاء ومثلًا للشعور الطاغى بالكرامة أمام المحتلين للديار. وينوّه شوقى بالإسكندر وبنائه الإسكندرية، ويلمّ بتاريخ البطالمة. ثم يذكر كيف تجلّت رحمة الله بعباده، فأنقذهم من ظلمات الوثنية بما نشر فيهم من أضواء الرسالات السماوية، ويهلل لموسى ومنشئه بمصر ورسالته إلى فرعون، وعيسى ومولد الرفق معه ورسالته، وينشد:

إنما ينكـرُ الـديـانـاتِ قـومٌ هُمْ بمـا ينكـرونـه أشْقيـاءُ

ويقول: إن النور أشرق فى العوالم بالرسالة المحمدية وبمعجزتها الباهرة: القرآن الكريم، وعمّت مشاعل هذا النور مصر على يد فاتحها عمرو بن العاص النيِّر الوضّاء، ويمر سريعًا بتاريخها بعده، ويشيد بصلاح الدين قاهر الصليبيين وبمعاملته ومعاملة المسلمين والعرب السمحة لأعدائهم من حملة الصليب ويهتف:

هكـذا المسلمون والعـرَبُ الخا لـون لا مـا يقـولُـه الأعـداءُ

ويذكر نابليون ويلمّ بالأسرة العلوية. وإنما أطلنا الوقوف عند هذه القصيدة لأنها تعدّ أم شعر شوقى، ولأنها تصوّره وقد شَدّ إلى قيثارته مبكرًا وتر الوطنية وبثّ الحمية فى نفوس الشباب للدفاع عن مصر أمام الغرب، فإذا زها بمدنيته الحاضرة فإن لها مدنية قديمة مجيدة. وشدَّ إلى قيثارته فى القصيدة وتَرى الإسلام

والعروبة، ونراه يلخّص مضاء مصر وعتوّها وتنكيلها بمن تسوّل له شياطينه احتلالها، إذ يتوقف فى القصيدة ليصرخ فى وجه الإنجليز:

علمتْ كلُّ دولةٍ قد تولَّتْ   أننا سُمُّها وأنَّا الوَبَاءُ

علم ذلك الهكسوس والفرس والإغريق والرومان والفرنسيون، وسيعلمه الإنجليز – عما قريب – علم اليقين. وتتعدد ألحان الأشعار الوطنية عند شوقى، فمنها هذا اللحن التاريخى الرائع، ومن روائعه فيها قصيدته: «أنس الوجود» وقد وضع بين يديها مقدمة خاطب فيها روزفلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة حين زار مصر سنة ١٩١٠ وألقى بالجامعة المصرية القديمة خطابًا أثنى فيه على حكم إنجلترا لمصر كما أثنى على الدين المسيحى، وهاجم الإسلام. وعاتبه شوقى فى المقدمة، ثم أخذ يصف قصر أنس الوجود الماثلة أطلاله وهياكله بجزيرة عند أسوان، ويستهل وصفه بقوله مخاطبا روزفلت:

اخْلَعِ النَّعْلَ واخْفِض الطَّرْفَ واخْشَعْ   لا تحاولْ من آيةِ الدَّهْرِ غَضَّا

وشوقى يطلب إلى روزفلت حين يلمّ بقصر أنس الوجود أن يقف أمامه وقوف العابد الخاشع فى المحراب القدسى. إنه محراب من محاريب مصر وتاريخها القديم بكل ما يحمل من عظمة وجلال. ونمضى مع شوقى إلى سنة ١٩١٥ فإذا هو يقدم فريدته الرائعة: «النيل» إلى مرجليوث المستشرق الإنجليزى بجامعة أكسفورد، مستهلاًّ لها بقوله:

من أىِّ عهدٍ فى القُرَى تتدفَّقُ   وبأىِّ كَفٍّ فى المدائن تُغْدِقُ

وقد مضى فيها يصوّر عبادة المصريين للنيل وتاريخ الفراعين ومجدهم العريق: الحضارى والحربى، وذكر تابوت موسى وقصة يوسف وإخوته ومريم وعيسى ونزول الإسلام مصر واستضاءتها بأنواره. كل ذلك جسّمه فى تلك القصيدة الفريدة، حتى يعطى النيل شخصيته المعنوية بجانب شخصيته الحسية. وفى سنة ١٩٢١ ينظم فريدته: «أبو الهول» مستعرضًا فيها مواكب التاريخ المصرى التى مرت تحت بصر أبى الهول من أيام فرعون إلى أيام الرومان، ويقف

قليلاً عند الدين القديم: دين إيزيس وآبيس والديانات السماوية: دين موسى وعيسى ومحمد، ثم يذكر نهضة مصر لعصره ويقول: إن تباشير الانبعاث أشرقت وأشرق معها صبح البعث الجديد. وينشقُّ صدر أبي الهول عن فتى وفتاة ينشدان نشيد نهضتنا:

اليومَ تسودُ بوادينا ونُعيدُ محاسنَ ماضينا

واكتُشف قبر توت عنخ آمون سنة ١٩٢٣ وراع العالم بما فيه من كنوز وتحف طائلة، وتغنى شوقى بهذا الاكتشاف فى قصيدة نونية فريدة استهلها بقوله:

قِفى يا أختَ يوشعَ خَبِّرينا أحاديثَ القُرونِ الغابرينا

ويريد بأخت يوشع الشمس معبودة الفراعين، ويقول لها إن قرنك خضيب ولا نحصى على الأرض الطعين، وما أنت إلا هِرّة أكلت بنيها وتنتظر الجنين، ويتحدث عن الفراعنة ومجدهم الغابر محاولا أن يبث الحميّة فى الشباب ليعيدوا ملك آبائهم، ثم وصَف مقبرة توت عنخ آمون وكنوزها النفيسة. وكانت مصر حينئذ تضع دستورها وتستعد لحكم شورى نيابى ديمقراطى، ويهتف شوقى بتوت عنخ:

زمانُ الفردِ يا فرعونُ ولَّى ودالتْ دولةُ المتجبِّرينا
وأصبحتِ الرُّعَاةُ بكلِ أرضٍ على حُكْمِ الرعيَّةِ نازلينا

وينعقد البرلمان المصرى لأول مرة سنة ١٩٢٤ وينظم قصيدة يوازن فيها بين أعظم حادثين حينئذ: كشف مقبرة توت عنخ آمون وانعقاد البرلمان، ويقول إن مصر بلغت رشدها وأَشُدَّها. وما يلبث أن ينظم لسنة ١٩٢٥ قصيدته البديعة فى توت عنخ آمون:

درجتْ على الكنزِ القُرُونْ وأتتْ على الدَّنِّ السِّنُونْ

وفيها يتحدث عن حضارة الفراعين ويحيّى توت عنخ آمون، ويقول له: إن عهد الجبابرة ولّى وأصبح الحكم شورى لا يدين لحكم الفرد البغيض. ووراء

هذه القصائد أشعار منثورة فى قصائده الأخرى يتحدث فيها عن مجد مصر القديم، محاولاً أن يحيله تماثيل منصوبة تحت أعين الشباب المصرى كى يتخلص من الاحتلال الإنجليزى الغاشم، ويسترد لمصر مجدها ودورها التاريخى العظيم.

ولحن نان فى أشعار شوقى الوطنية كان يلتقى فيه مع حافظ، وهو الوقوف فى وجه الغاصب المحتل ووجوه أذنابه وتسديد سهام أبياته الملتهبة إلى صدورهم وصدره، ومن أوائل ما يلقانا عنده من ذلك قصيدته فى مصطفى رياض رئيس الوزارة المصرية حين ألقى خطابًا فى افتتاح مدرسة محمد على الصناعية، نوّه فيه بكرومر معتمد بريطانيا صاحب جريمة دنشواى المشهورة، وأزرى بعباس وحكمه، حتى إذا أشرق الصباح نشرت الصحف قصيدة لشوقى أنَّبه فيها تأنيبًا عنيفًا بمثل قوله:

غَمرتَ القوم إطراءً وحمْدًا ... وهمْ غمروك بالنِّعم الجِسامِ
خطبتَ فكنت خطْبًا لا خطيبًا ... أُضِيفَ إلى مَصائبنا العِظام

وأى مصيبة على أمة أكثر هولاً من أن يخونها أحد بنيها، ويرتمى فى أحضان المستعمر الأجنبى لقاء ما يمنّ به عليه من النعم الجسام التى تملأ بطنه نارًا. ونُقل اللورد كرومر من مصر سنة ١٩٠٧ وأقيم له حفل وداع خطب فيه وذمّ اسماعيل كما ذمّ المصريين لأنهم لم يرعوا منن الاحتلال الإنجليزى الأثيم، فردّ عليه شوقى بقصيدة حماسية ملتهبة يقول فى تضاعيفها:

لما رحلتَ عن البلاد تشهَّدَتْ ... فكأنك الداءُ العَياءُ رحيلا

وكان شوقى صديقًا لمصطفى كامل زعيم الوطن، فلما هصر الموت غصنه شابًّا ناضرًا تأثر لرحيله تأثرًا عميقا، شاعرًا بنكبة الشعب فيه ومصيبته التى لا تدانيها مصيبة، ومن أجمل مراثيه فيه وأروعها قصيدته:

المَشْرقانِ عليك يَنْتَحِبان ... قاصيهما فى مَأْتمٍ والدَّانى

وكان يكثر من مديح عباس، وكان يختار عملاً من أعماله أو إصلاحًا من إصلاحاته، فيجعله محور مديحه، وكأنه مندوب عن الشعب يتكلم بلسانه، ويصوّر

مطالبه وأمانيه لحاكمه. وقد هلل له حين رأى إقامة الجمعية التشريعية حتى يشرك الشعب معه فى الحكم، بنظام الشورى الديمقراطى، وله يقول فى إحدى مدائحه:

أخذتَ بِشُورَوِىِّ الحكْم فينا   وما تَألُو مناهجَه اتِّباعا

ولما نشبت الحرب العالمية الأولى فى هذا القرن العشرين ونُفى عباس عن مصر وأقام الإنجليز على عرشها السلطان حسين كامل وأعلنوا الأحكام العرفية، غضب لعباس، ونشر قصيدة يعلن فيها غضبه وسخطه يقول فيها: «إن الرواية لم تتم فصولاً» مشيرًا بذلك إلى أن الإنجليز يبيِّتون لمصر شرًّا سيظهر عما قريب. فخافوا من تأثير شعره فى نفوس المصريين فأمروا بنفيه من مصر واختار الأندلس مقامًا له. واشتدّ به الحنين هناك إلى وطنه، وأخذ يصوّر حنينه إليه فى قصائد رائعة ممجدًا لتاريخه الحضارى العريق. ويعود شوقى إلى مصر سنة ١٩٢٠ ويجد أرضها مخضبة بدماء الشعب التى سفحها رصاص الإنجليز فى حركته الوطنية، ولا يعود إلى القصر، بل يعيش حرًّا طليقًا مع شعبه، ويتغنّى بكل ما يجيش بنفسه من مطالب ومطامح، من ذلك أن الشعب لم يرتض تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ لما وضع الإنجليز فيه من قيود تكاد تلغى السيادة المصرية، وينادى مع الشعب بأنه دون مطالبه وأمانيه، ويصيح:

رأسُ الحمايةِ مقطوعٌ فلا عدمتْ   كنانةُ اللّهِ حزمًا يَقْطع الذَّنَبا

فعقرب الحماية قد قطعت رأسها ولابدّ أن يتبعه قطع الذنب، ومضى شوقى مع الشعب يغنّيه آماله فى الدستور وقيام النظام البرلمانى. وتنشأ الأحزاب وينشب بينها تناحر شديد. ويتمنى الشعب لو اتحدت صفوفها، وينظم فى ذلك قصيدته: «إلام الخلف بينكمُ إلاما؟» داعيا فيها إلى الاتحاد المنشود. وتُرَدُّ إلى المعتقلين السياسيين من شباب الوفد حرياتهم سنة ١٩٢٤. فينشد قصيدة حماسية يطالب فيها بالحرية، ويحمّس الشباب كى يستأنفوا جهاد المعتدى الأثيم حتى يعيدوا المجد الحضارى لوطنهم، ويهتف فيهم:

وَجْهُ الكنانة ليس يُغْضب ربَّكم   أن تجعلوه كوَجْهِهِ معبودا

إنَّ الذي قَسَم البلادَ حَباكمُ بلدًا كأوطان النجوم مُجيدا
قد كان –والدنيا لُحودٌ كلُّها– للعبقريَّة والفنون مُهودا

وبهذه الروح العالية العاتية التي لا تقهر ظلّ شوقى يستثير المصريين ليستردّوا بلدهم من المحتلّ الغاصب، ومجدهم من الدهر الجائر. وتوفى سعد زغلول زعيم الأمة وقائدها إلى الاستقلال والحرية، فبكاه بكاءً حارًّا برثيته الملتاعة:

شَيَّعُوا الشمسَ ومالوا بِضُحاها وانحنى الشَّرْقُ عليها فبَكاها

ويجسّد للشعب فاجعته وخسارته الكبرى فى زعيمه، وكيف خلت منابره من خطابته المتأجّجة وساحاته من صولات نضاله المستميت ضدّ المستعمر الغاشم مستخلصًا من براثنه الاستقلال والدستور وغير الدستور.

ولحن ثالث فى أشعار شوقى الوطنية صوّر حبّه لوطنه، حبًّا يفوق كل حب، حبًّا يجعله لا يرى فى الدنيا سواه، حتى لكأنه الفردوس، يقول وقد اشتدت به لواعج الشوق والحنين إليه، وطالت غيبته عنه فى المنفى بإسبانيا:

وطني لو شُغِلْتُ بالخُلْدِ عنه نازعتْنى إليه فى الخلد نَفْسى

فحتى لو كان يتقلّب فى أعطاف الخلد وجنبات الجنان لن ينساه أبدًا، ولن يغيب عن بصره، ولن يغرب عن خياله، وما كان أشدّ فرحته حين عاد إليه بعد المنفى الطويل، وكأنما رُدّ دم الشباب الحار إلى شرايينه، فيهتف مبتهجًا:

أيا وطني لقيتُك بعد يأسٍ كأنى قد لقيتُ بك الشَّبابا
ولو أنى دُعيتُ لكنتَ دِينى عليه أقابلُ الحَتْمَ المجابا
أُديرُ إليك قبل البَيْت وَجْهى إذا فُهْتُ الشهادةَ والمتابا

فمصر دينه ومعبوده القدسى وإليها يتولّى وجهه، وتتولّى روحه حتى قبل الكعبة المقدسة، إنها معبوده بثراها الطاهر العبق. وشوقى – بهذه الأبيات وما يماثلها – يبلغ من حبِّ مصر ما لم يبلغه شاعر قبله ولا بعده، حتى لكأنما

يريد أن يعانق – عناق المؤمنين المخلصين المنيبين – كلَّ ذرّة فى ثراها من ذرات الرمل وكل قطرة فى جداولها من قطرات النيل.

٥

وبجانب هذه الألحان الوطنية الرائعة كان شوقى يوقّع على قيثارته ألحانًا عربية بديعة، صوّر فيها بقوّة عواطف العرب القومية حتى ليصبح مهوى أفئدتهم من الخليج إلى المحيط. ومن أوائل ما يلقانا من هذه الألحان افتخاره ببغداد وما وضعت من قواعد فى فروع الدين الحنيف وشريعته حتى لتسمو على روما وقوانين شريعتها المشهورة، كما تسمو عليها بخطبائها وأدبائها وخلفائها من أمثال الرشيد والمأمون والمعتصم، يقول فى نهج البردة التى نظمها لسنة ١٩١٠ ممتدحًا بها الرسول الكريم:

دارُ الشَّرَائعِ روما كلما ذُكِرَتْ　　دارُ السلامِ لها ألقتْ يَدَ السَّلَمِ
ما ضارعتْها بيانًا عند مُلْتَأَمٍ　　ولا حكتْها قضاءً عند مُخْتَصَمِ
ولا احتوتْ فى طِرازٍ من قياصرِها　　على رشيدٍ ومأمونٍ ومُعْتَصِمِ

فدار السلام: بغداد فوق روما فى الشرائع وفى البيان، وفى القضاء والعدل، وفى الحكام قياصرةً وغير قياصرة. وتضطرم ألحان العروبة بصدره فى منفاه حين ينزل برشلونة فى إسبانيا، ويأخذ فى نظم مطوّلته أو أرجوزته الكبيرة التى امتدّت إلى نحو ألف وأربعمائة بيت متخذًا موضوعها: «دول العرب وعظماء الإسلام» متغنيًا بماضى العرب المجيد وأبطال دولهم العظام، وينظم نونيّة طويلة له فى الحنين إلى مصر.

وتضع الحرب الكبرى أوزارها لسنة ١٩١٩، ويؤذن له فى العودة إلى وطنه ويرى أن يطوف بالأندلس، وينزل قرطبة ويشاهد جامعها الكبير وقد تحوّل شطر منه إلى كنيسة ويرى به المحراب وغير المحراب، ويخصّ منشئه عبد الرحمن الداخل مؤسس الدولة الأموية هناك بموشحه: صقر قريش، ممجدًا فيه الشجاعة والبطولة العربية. ويزور غرناطة ويبهره قصر الحمراء وهو مطلّ

عليها من فوق آكام عالية بقاعاته وأبهائه وساحاته وقبابه ونقوشه الملونة البديعة. وينظم شوقى سينيته الرائعة التى بثّ فيها حنينه الظامئ إلى مصر معبودته، ويتغنى بأهرامها ويخالها موازين فرعون يزن فيها أعمال جبابرة الأرض المصفّدين فى الأغلال، ويحلم بمجد قرطبة لعهد عبد الرحمن الناصر وجيوشه المظفرة، ويصف حضارة الأندلس وقصر الحمراء لعهد بنى الأحمر ملوك غرناطة، ويندب فى لحن جنائزى مؤثر خروج العرب من هذا الفردوس المفقود قائلاً:

خرج القومُ فى كتائبَ صُمٍّ ... عن حِفاظٍ كمَوْكبِ الدَّفْنِ خُرْسِ
ركبوا بالبحار نَعْشًا وكانتْ ... تحت آبائهم هىَ العرشُ أمسِ

ويعود شوقى من منفاه، ويستقبله فى فناء المحطة بالقاهرة مئاتٌ من الشباب، وما إن يطلّ عليهم حتى يدوّى هتافهم باسمه ويحملونه على الأعناق حتى سيارته. ويصبح شوقى خالصًا لشعبه والشعوب العربية منذ هذا التاريخ، متغنيًا بمصر - كما أسلفنا - ومتغنيًا بالبلاد العربية وبكل ما يجيش فى صدور أبنائها من آمال. ونمضى معه إلى سنة ١٩٢٤ ويتهيأ سعد زغلول - وكان رئيس الوزارة المصرية - لمفاوضة الإنجليز بلندن، وينشده قصيدة بديعة باسم الشعبين: المصرى والسودانى وما يأملان فيه من دفاعه فى مفاوضته عن حقوق مصر والسودان قائلاً:

ومصرُ الرياضِ وسودانُها ... عيونُ الرياضِ وخُلْجانُها
وما هُوَ ماءٌ ولكنَّهُ ... وَرِيدُ الحياةِ وشِرْيَانُها
تتمُّ مصرَ ينابيعُهُ ... كما تَمَّم العينَ إنسانُها

وشوقى لا يبارَى فى تصويره وشائج الرحم والقرابة بين البلدان العربية، وليس ذلك فحسب فإنه يبدع فى تصوير مشاهد تلك البلدان ومفاتنها الطبيعية على نحو ما يلقانا فى تائيته التى وصف بها جمال لبنان حين نزل بها صيف سنة ١٩٢٥ وفيها يقول:

لُبْنانُ والخُلْدُ اختراعُ الله لم ... يُوسَمْ بأزينَ منهما مَلَكوتُهُ

ويشيد بغِيدها وأدبائها وزعمائها، ويولّى وجهه بعد زيارتها إلى دمشق، ويستقبله بها أعضاء المجمع العلمى استقبالاً حافلاً يتبارى فيه الخطباء والشعراء، وينشدهم نونيته الدمشقية البديعة واصفًا جناتها الوارفة، مشيدًا بخلفائها الأمويين وما شادوا من أمجاد، مستنهضًا همم أبنائها ليسترجعوا دولتهم وتاريخهم القديم الزاهى، ويختم قصيدته بقوله:

ونحن فى الشَّرْقِ والفُصْحَى بنو رَحِمٍ ونحن فى الجُرْحِ والآلام إخوانُ

وانبهر أهل دمشق بالقصيدة انبهارًا لا حدود له ولا ضفاف، وعاد شوقى إلى مصر. وكأنما أشعلت القصيدة البركان الوطنى بدمشق، فلم يكد يمضى - على إلقاء شوقى للقصيدة - نحو شهرين حتى شبت ثورة ضارية على الفرنسيين، ففزعوا إلى المدافع يضربون بقذائفها المدينة وثوارها الأحرار، وخضبت دماؤهم الذكية الشوارع والدروب والدور، وغضب شوقى لها ولأهلها ورمى الفرنسيين بقذيفة مضطرمة من قذائف شعره الملتهب حماسة، مستهلاً لها بقوله:

سَلامٌ مِنْ صَبَا بَرَدَى أَرَقُّ ودمعٌ لا يُكَفْكَفُ يَا دمشْقُ

ومضى يصوّر مُلتاعًا كيف دُكّت معالم التاريخ فى المدينة ظِئْر الإسلام ومرضعته وحاميته، وكيف هُتكت حرمة النساء وهن يحملن على صدورهن الأطفال الأبرياء، ومن حولهم النار المدمرة. ويدعو السوريين إلى الاتحاد حتى يعصفوا بالمستعمر الباغى قائلاً:

نصحتُ ونحن مختلفون دارا ولكنْ كلُّنا فى الهمّ شَرْقُ
ويَجْمَعُنا -إذا اختلفت بلادٌ- بيانٌ غير مختلفٍ ونُطْقُ
وللحريَّة الحمراءِ بابٌ بكل يَدٍ مضرَّجَةٍ يُدَقُّ

وشوقى يدعو أبناء سوريا إلى استمرار الثورة على الفرنسيين وبذل الدماء والأرواح فى سبيل الحرية والاستقلال، فالشعوب لا يحررها مثل الضحايا من أبنائها الثائرين.

ويمضى شوقى شطرًا من صيف سنة ١٩٢٧ فى زَحْلة بلبنان ويحيّى جمال الطبيعة فيها بكافيته، وفيها يقول:

لا أمسِ من عُمْر الزمان ولا غَدٌ   جُمِعَ الزمانُ فكانَ يومَ لقاكِ

ويطرب لها - كما طرب للتائية السابقة - كل لبنانى، ويبادل شوقى حبًّا بحب، بل إنه يعايشه فى عقله وفؤاده، ويطرب لها مثل اللبنانيين العالم العربى، ويغنيها محمد عبد الوهاب غناءً بديعًا. وفى مارس من سنة ١٩٢٨ تحتفل دمشق بذكرى شهدائها على أثر إلغاء فرنسا للقيود الشديدة على الحريات وإجرائها انتخابات للجمعية التأسيسية، فيشارك شوقى السوريين فى ذكرى شهدائهم وإجابة فرنسا لبعض مطالبهم قائلًا:

بَنِى البلدِ الشَّقيقِ عزاءَ جارٍ   أهـابَ بدمعـه شَجنٌ فسالا
قَضَى بالأمس للأبطال حقًّا   وأضحى اليومَ بالشهداء غَالَى
ومـا زلْنَا إذا دَهَتِ الـرّزايا   كأرْحَمِ ما يكون البَيْتُ آلا

وليس فى سوريا من لا يحفظ هذه القصائد شاعرًا لشوقى بمحبة وإجلال لم يحظ بها شاعر دمشقى ولا غير دمشقى، إذ صوّر أروع تصوير عواطف السوريين الوطنية أيام محنتهم بالاحتلال الفرنسى، وكأنما أمدّهم فى تلك المقاومة ضدّ الفرنسيين بأمضى سلاح. وما نصل إلى سنة ١٩٣١ حتى نراه متأثرًا تأثرًا عميقًا لإعدام إيطاليا بطل طرابلس وزعيمها عمر المختار، ويشعر كأنما أصابوا قلب طرابلس بجرح دام لا يَنْدمل أبدًا، بل لكأنما أصابوا قلب العالم العربى جميعه، يقول من قصيدة:

يا وَيْحهم نصبوا منارًا من دَمٍ   يوحى إلى جِيلِ الغَدِ البَغْضَاءَ
جرحٌ يصيح على المَدَى وضحيَّةٌ   تتلمَّس الحـريَّـةَ الحمـراءَ

وبذلك كله عُدّ شوقى الشاعر الأكبر للعرب والبلاد العربية لما صوّر من تعاطف حميم بينها كأنها بلد واحد، بل قبيلة أو عشيرة واحدة.

وتختلط هذه الألحان العربية عنده بألحان شرقية كثيرة، وهو يشير بلفظ الشرق مرارًا إلى العالم العربى على نحو ما مرّ بنا فى مطلع رثائه لسعد زغلول وكذلك فى قصيدتيه الدمشقيتين: النونيّة والقافيَّة. وفى مطلع رثائه لمصطفى كامل أشار إلى الشرق الأقصى صراحة، غير أن ذلك نادر عنده، أما الشائع فإشارته به إلى العالم العربى على نحو ما نرى فى قوله:

وما الشرقُ إلاّ أسرةٌ أو عشيرةٌ ... تَلُمُّ بنيها عند كلِّ مُصابِ

وقد يتسع بدلالة الشرق ليشمل الترك والبلدان العربية والعالم الإسلامى جميعه على نحو ما نرى فى تهنئته للترك ومصطفى كمال أتاتورك حين انتصر انتصارًا حاسمًا على اليونان سنة ١٩٢٢، فإنه مضى يصوّر ابتهاج العالمين العربى والإسلامى بهذا الانتصار قائلًا:

قد أَرَّجَ الفَتْحُ أرجاءَ الحجاز وكم ... قضى الليالىَ لم يَنْعَمْ ولم يَطِبِ
وازيَّنَتْ أمهاتُ الشرق واستبقتْ ... مهارجُ الفتح فى الموشيَّة القُشُبِ
هزَّتْ دمشقُ بنى أيوبَ فانتبهوا ... يُهَنِّئون بنى حمدانَ فى حَلَبِ
ومسلمو الهند والهندوسُ فى جَذَلٍ ... ومسلمو مِصرَ والأقباطُ فى طَربِ
ممالكٌ ضمَّها الإسلام فى رَحِمٍ ... وَشيجةٍ وحواها الشرقُ فى نَسَبِ

وبذلك وسع نسب الشرق سعة كبيرة، وهو يستحثه دائمًا لينهض أمام الغرب ويسترد حقوقه المهضومة، مؤمنًا بأن أمانيه وهمومه وأفراحه وأحزانه واحدة.

٦

وكان الإسلام يتعمق شوقى منذ نعومة أظفاره. ومرَّ بنا أنه كان أحد الألحان الأساسية التى تغنى بها فى ملحمته: «كبار الحوادث فى وادى النيل» فقد مضى يفاخر فيها بنشأة موسى بمصر ونزول عيسى والمسيحية بها ودخول الدين الحنيف وإضاءته جنباتها، مما يملؤها زهوًا. وردَّد ذلك كثيرًا فى فرعونياته. ونراه ينضم إلى المنادين بفكرة الجامعة الإسلامية فى ظل الخلافة العثمانية، حتى تجتمع كلمة

العرب والمسلمين لتحدّى الغرب والتصدّى لاستعماره الرهيب للبلاد العربية والإسلامية. وكان يظن هؤلاء المنادون بتلك الفكرة أن فى الدولة العثمانية بقية تمكنها من البطش بالغرب وردّ عدوانه، مما جعل شوقى فى سنة ١٨٩٧ يهلّل تهليلاً كبيرًا لانتصار الترك على اليونان فى الحرب، وينظم فى ذلك ملحمة بائيّة طويلة يتخللها كثير من النغم الدينى كقوله للسلطان عبدالحميد:

بسيفك يَعْلُو الحقُّ والحقُّ أغلبُ وينْصَرُ دينُ الله أيانَ تضربُ
فلازلتَ كهفَ الدين والهادىَ الذى إلى الله بالزُّلفى له نتقرَّبُ

ويشيد بشجاعة الترك فى الحرب وبسالتهم فى دَحْر اليونان وتمزيق جيوشهم شرّ ممزق، وينوّه بِسَرِيَّةٍ من نساء الترك اشتركت فى بعض المعارك تتقدمها فتاة تسمى زينب أبلت بلاءً عظيمًا. ويعود إلى تحية الترك بهذا النصر المبين فى قصيدته: «بحمدِ الله ربِّ العالمينا».

ويعلن السلطان عبد الحميد سنة ١٩٠٨ الدستور فى تركيا، ويفرح الشعب التركى بهذا الإعلان، إذ يصبح الحكم ديمقراطيا، مردّه إلى الشورى، ويصفّق شوقى مع الشعب التركى، وهو دائما يتغنّى فى شعره بالحكم الديمقراطى القائم على الشورى، ومرّ بنا تصويره لذلك فى قصيدته الفرعونية النونيّة، ونراه الآن حين يمدح السلطان عبد الحميد فى إعلان الشورى، يقول إنها جزء لا يتجزء من الدين الحنيف، لما جاء فى القرآن الكريم من مثل (وشاورْهم فى الأمر) ويصدر عن ذلك قائلاً:

وإنما هى شُورَى اللهِ جاء بها كتابُه الحقُّ يُعْليها ويُغْليها

وتهاجم إيطاليا طرابلس سنة ١٩١١ وتحاول تركيا دعم أسطولها، ويدعو المسلمين فى قصيدة ميميّة إلى إعانتها ففى ذلك عزٌّ ونصرةٌ لدينهم الحنيف. وأعلنت دول البلقان الحرب على تركيا وعلت كِفَّتُهم، وتنازلت تركيا عن أدرنة وجزر الأرخبيل، فبكاها شوقى بقصيدته: «يا أختَ أندلسٍ عليكِ سلام» وكأنما رأى فيها غروب شمس تركيا فى أوروبا كما غربت شمس العرب فى الأندلس. ويمتلئ بشرًا حين يسترد مصطفى كمال أتاتورك الأناضول بعد الحرب العالمية

الأولى فى هذا القرن من اليونان ويدمّر جنودهم تدميرًا ساحقًا. ومرّ بنا آنفًا ما زفّه من بشرى للشرق الإسلامى بهذا الانتصار العظيم. ولا يلبث مصطفى كمال أن يلغى الخلافة، ويرثيها شوقى رثاءً حارًّا بقصيدته: «عادتْ أغانى العُرْس رَجْعَ نُواح» ويقول: إن الهند والهة وكذلك فارس، ومصر والبلاد العربية محزونة. ويكون ذلك آخر عهد شوقى بالخلافة العثمانية وما كان يُدْخل فى حديثه عنها من أنغام إسلامية.

ومنذ سنة ١٩٠٩ يجلجل صوت شوقى بمديح الرسول صلى الله عليه وسلم على نحو ما نجد فى تائيته التى هنّأ بها الخديو عباس بحجِّه إلى بيت الله الحرام، وفيها استطرد يتحدث عن مشاعر الحج وعظمة الإسلام وقبر الرسول الطاهر وما ينتشر حوله فى المدينة من عطر ذكى ونور مضىء، ويأسى لنوم المسلمين فى زمنه نومًا عميقًا: نوم أهل الكهف بينما بأيمانهم نوران: القرآن الكريم والسنّة النبوية. وينظم حينئذ مدحته النبويّة أو يتيمته الفريدة: «البُرْدة» سمّاها بهذا الاسم. لأنه نظمها على غرار بردة البوصيرى، مفتتحًا لها بقوله:

رِيمٌ على القاع بين البَانِ والعَلَمِ   أحلَّ سَفْكَ دَمِى فى الأشهرِ الحُرُمِ

وسرعان ما دوّت بروعتها فى العالم العربى، وبلغ من إعجاب شيخ الأزهر: الشيخ سليم البشرى بها أن شرحها شرحًا ضافيًا. وشوقى يستهلها بالغزل متأسّيًا بالبوصيرى، ثم يأخذ فى بيان سيرة الرسول ووصف شمائله الكريمة، مع الإشادة بأصحابه، ونراه فيها يرد على أعداء الإسلام الذين يزعمون أنه انتشر بالسيف والدم قائلًا:

قالوا غزوتَ ورُسْلُ الله ما بُعثوا   لقَتْل نفسٍ ولا جاءوا لسَفْكِ دَمِ
جهلٌ وتضليلُ أحلامٍ وسَفْسَطَةٌ   فتحتَ بالسيف بعدَ الفتح بالقَلمِ

وشوقى يقول إن كفّار قريش وغيرهم حاربوه، فكان لابدّ أن يحسم الحرب بالحرب، وهو لم يحاربهم إلّا بعد دعوتهم للإسلام وعرض القرآن على أسماعهم، وبدلًا من أن يذعنوا للحق شهروا سيوفهم فى وجهه ووجوه أصحابه. وقارنَ بين

الإسلام والمسيحية فرآها لم تنتشر إلّا عن طريق السيف والقوّة على نحو ما هو معروف عن عهد قسطنطين وخلفائه، وها هم أشياع عيسى الأوربيون المستعمرون يسفكون دماء المسلمين والناس فى كل بقاع الأرض. وفى سنة ١٩١٢ ينظم شوقى درّة بديعة فى ذكرى المولد النبوى مفتتحًا لها بقوله الرائع:

وُلِدَ الهُدَى فالكائناتُ ضياءُ   وفَمُ الزمانِ تبسُّمٌ وثناءُ

ويتحدث فى فواتحها عن مولده وما حدث فيه من خوارق. وهو فيها يعارض البوصيرى فى همزيته المشهورة، ويشيد بهدى القرآن الكريم والحديث النبوى إشادةً رائعة، ويصوِّر ببصيرته النافذة الحكومةَ التى شرعها الرسول للمسلمين بعده تصويرًا محكمًا، إذ يقول مخاطبًا الرسول:

ورسمتَ بعدك للعباد حكومةً   لا سوقةٌ فيها ولا أمراءُ
اللَّهُ فوق الخَلْقِ فيها وَحْدَهُ   والناسُ تحت لوائها أَكْفاءُ
والدِّينُ يُسْرٌ والخلافة بَيْعَةٌ   والأمرُ شُورَى والحقوقُ قضاءُ

وهى صورة دقيقة للحكومة أو الدولة الإسلامية التى يتساوى فيها الناس، فلا أمراء ولا أغنياء ولا فقراء ولا بَيض ولا سود، فالمسلمون سواء فى جميع الحقوق والواجبات فى دولة يعلوها واحد أحد، والدين يسْر ولا عسْر فيه أىّ عسْر، حتى إن الضرورات لتبيح المحظورات، والخلافة بيْعة للمسلمين عن تراضٍ منهم، والحكم شُورَى، والقضاء عادل يردّ لكل ذى حق حقَّه دون أىّ تمايز أو تفاوت بين أىّ فرد وفرد فى الأمة، وما يلبث أن يخاطب الرسول بقوله:

الإشتراكيون أنت إمامُهم   لولا دعاوَى القوم والغُلَوَاءُ
داويتَ متَّئِدًا وداووْا طَفْرَةً   وأخفُّ من بعض الدواء الدَّاءُ
أنصفتَ أهلَ الفقر من أهل الغِنى   فالكلُّ فى حقِّ الحياة سواءُ
فلو أنَّ إنسانا تخيَّرَ مِلَّةً   ما اختار إلا دينَك الفقراءُ

وشوقى يجعل الرسول إمام الاشتراكيين، قبل أن تظهر الثورة الشيوعية، وهو إنما يريد اشتراكية الإنجليز الذين يسمّيهم باسم القوم، ويشير بقوّة إلى أن

الإسلام بحق دين الاشتراكية المثالية؛ إذ أذاب من قديم الفروق بين الطبقات وبين الناس، فلا سيد ولا مسود، بل الناس متساوون فى جميع الحقوق مساواة مطلقة أو قل مساواة منصفة ينتصف فيها الفقير بما يردّ عليه الغنىّ من حقّه فى الحياة الكريمة، ومن أجل ذلك يدعو شوقى الرسولَ إمامَ الاشتراكيين ويقول إن ملّته خير ملّة للفقراء والمعوزين. ويردّد شوقى هذا المعنى فى مدحته النبويّة البديعة التى نظمها لسنة ١٩١٤ فى ذكرى المولد النبوى إذ يقول:

يـريد الخـالقُ الرزقَ اشتـراكا وإن يَكُ خصَّ أقواما وحَابَى
فـما حَـرمَ المجِـدَّ جَنىً يـديـه ولا نَسِىَ الشقىَّ ولا المصـابـا
ألم تـر للهواء جَـرى فأفضى إلى الأكـواخ واخترقَ القِبـابا
وأنَّ الشمس فى الآفاق تَغْشَى حِمىَ كسرى كما تَغْشَى اليَبَـابا
وأنَّ المـاء تَرْوَى الأُسْدُ منه ويَشفِى من تَلَعْلُعِها الكـلابـا

فالرزق ينبغى أن يكون شركة بين الناس على نحو ما يشتركون فى الهواء والشمس، وكما تشترك الحيوانات فى الماء. ويتراءى شوقى دائما فى مدائحه النبوية متعلقًا تعلقًا شديدًا بالإسلام وتعاليمه النيّرة ورسوله ورسالته الباهرة، ومن رائع أبياته فى تلك القصيدة:

ولم أرَ غيرَ حُكْمِ الله حُكْمًا ولم أرَ دونَ بـابِ اللّهِ بـابـا

وهذه القصيدة النبويّة وسالفتاها تصدح بها جميعًا الإذاعات العربية، وإنها لتلتصق بأفئدة العرب والمسلمين فى كل البقاع، بل إنهم ليجدون فيها رحيقًا روحيًّا صافيًا يشفى منهم القلوب والنفوس.

وعلى نحو ما كان شوقى يتغنى بالإسلام والشرق والعروبة والوطنية كان يتغنى بلحنٍ اجتماعيٍ صبَّ منه أنغاما كثيرة، مطالبا فيها بأمانىّ الشعب أو بأعمال بِرٍّ أو مشاركـا فى بعض ما يتحقق لمصـر من آمال، من ذلـك مناشـدة سعد زغلول – حين كان وزيرا للمعارف – أن ينشئ مدرسة فى ضاحية للقاهرة تسمى المطَرية. وله فى العلم والتعليم والتنويه بجهد المعلمين قصيدة بديعة يفتتحها بقوله:

قُمْ للمعلّم وَفِّهِ التَّبجيلا   كاد المعلمُ أن يكونَ رسولا

وله فى إنشاء بنك مصر قصيدة بارعة وبالمثل فى إنشاء الجامعة المصرية، وحثَّ مرارا وتكرارا على أعمال الخير والبر بالفقراء وأفرد لها قصائد وضمنها فى أخرى على نحو ما رأينا فى حديثه الآنف عن اشتراكية الإسلام. وحين عاد من المنفى ورأى غلاء الأسعار الشديد واستغلال التجار للشعب صاح فيهم مبتهلا إلى ربه ضارعا:

عبادُك - ربِّ - قد جاعوا بمصر   أَنِيلًا سُقْتَ فيهم أم سَرَابا
حَنَانَيك واهْدِ للحُسنى تِجارًا   بها ملكوا المرافق والرِّقابا
ورقِّقْ للفقير بها قلوبا   مُحجَّرةً وأكبادا صِلابا
أَمَنْ أكلَ اليتيمَ له عقابٌ   ومن أكلَ الفقيرَ فلا عقابا

ومضى فى القصيدة يحذر وينذر بيوم ينقلب فيه البؤساء ذئابا ضارية. وكثر انتحار الطلبة لرسوبهم فى إحدى السنوات فجزع شوقى، ونظم قصيدة بديعة، أخذ فيها يستعرض علل انتحارهم أهى من القدر أم من جفاء الأبوين أم من امتحان صعب شديد، يقول: بل هو النظام الفاسد الذى فكك العلم والأسر، ويتوسل إلى الطلاب أن يفكروا فيما يصيبون به الأبوين من ألم الثكل وأمتهم من عقوق الوطن، ويقول: رب طفل برح به البؤس أصبح - فيما بعد - شخصا خطيرا جليلا، وينشد:

كم غلامٍ خاملٍ فى دَرْسِهِ   صار بحرَ العلم أستاذَ العُصُرْ

وله فى العمال قصيدة بديعة يحثهم فيها على الجد فى العمل وإتقانه، حتى يبلغوا الغاية المأمولة، ويوصيهم أن يتحلوا بالأخلاق الفاضلة، وشوقى لا يمل فى أشعاره الدعوة إلى التخلق بالشيم الكريمة ويقول إنها أساس المجد القديم للفراعنة والعرب والأندلسيين، ومن أبياته الذائعة على كل لسان قوله:

وإنما الأممُ الأخلاقُ ما بقيتْ   فإن هُمُ ذهبتْ أخلاقُهم ذهبوا

واتخذ من قصيدته «مملكة النحل» مثلًا حيًّا للشباب كى يتفانوا فى العمل

والجدّ فيه والإخلاص تفانى النَّحْل الذى لا يفتر ولا يقعد عن عمله، بل دائما يثابر فيه مثابرة متصلة. وإذا كان قد بدا حينًا متحرجًا من سفور المرأة، فقد عاد يحيّى سفورها وخلعها للنقاب ونهوضها بأعمال البرّ وبكثير من المشروعات، ونوّه بمشاركتها الرجال فى جهادهم ضدّ أعداء الأمة الغاشمين، ويهتف فى قصيدة بارعة:

مصرٌ تجدِّد مَجْدَها ... بنسائها المتجدِّداتِ
النافراتِ من الجمو ... د كأنه شَبَحُ المماتِ

وكان دائما يحيّى الشباب ويستنهضهم للفتك بالمستعمر وسحق أضلاعه، كما كان يستنهضهم للإقدام على الأعمال والتحرك لتحقيق الآمال ويصيح فيهم:

قل للشباب زمانكم متحرِّكٌ ... هل تأخذون القِسْطَ من دَورانهِ

ويطلب إلى أبى الهول فى قصيدته أن يتحرك ، إذ كل شىء فى زماننا تحرك حتى الحجر وهو إنما يريد أن يُوقد الحركة ويشعلها فى نفوس الشباب. وكان يشعر بسعادة غامرة حين يرى نفرًا منهم مقدمين على مشروع اقتصادى ضخم يريدون تحقيقه، وسرعان ما يتغنّى لهم بشعر حماسىّ يَفْصِل من سويداء فؤاده كقوله فى أحد مشروعاتهم مهللًا مصفقا مستبشرًا:

لا يقيمنَّ على الضَّيم الأَسَدْ ... نزَع الشِّبْلُ من الغابِ الوَتِدْ
كَبِرَ الشِّبْلُ وشبَّتْ نابُه ... وتغطَّى مَنْكباه باللِّبَدْ
اتركوهُ يَمْشِ فى آجامهِ ... ودَعوه عن حِمَى الغاب يَذُدْ
واعرضوا الدُّنيا على أظفارهِ ... وابعثوه فى صَحارِيها يَصِدْ

فقد عادت إلى الشباب المصرى فى غابته الكبرى أو واديه الكبير أسديته الوراثية، بل الغريزية، وعادت له أنيابه ومخالبه الفاتكة، وسيُنْشبها فى عنق عدوّه الغاشم عما قليل، وسيحقق كل ما يريد من مشروعات اقتصادية عظيمة.

وكل هذا النغم الاجتماعى والإسلامى والشرقى العربى والوطنى كان شوقى سابقًا فيه لشعراء العربية، مثله فى ذلك مثل حافظ، مما أتاح لهما معًا أن يقودا

النهضة الشعرية الحديثة فى زمنها، وأن يكونا صوتين للعرب -لا فى مصر وحدها- بل فى جميع البلدان العربية، صوتين ناطقين عن مشاعر العرب وحياتهم بكل ما اتصل بها من مقاومة للاستعمار ومن عواطف إسلامية ونزعات إصلاحية اجتماعية وغير اجتماعية.

٧

ومعروف أن مصر سبقت البلاد العربية فى القرن الماضى إلى الانفصال عن الدولة العثمانية، وأنها سرعان ما استأنفت حياة ثقافية ناشطة، أقبلت فيها على العلم الغربى والتزوّد منه فى منابعه أو بلدانه الأوروبية، كما أقبلت على طبع الدواوين والكتب الأدبية القديمة، وكان ذلك سببًا فى أن تحدث بها نهضة أدبية تسبق بها النهضات الأدبية فى البلدان العربية التى كانت لا تزال ترزح تحت نِير العثمانيين.

وعلى الرغم من الاحتلال الإنجليزى المشئوم، وما كان يكمِّم به الأفواه ظهر عندنا لأواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن زعماء يبتغون إصلاح حياتنا فى جميع جوانبها الروحية والاجتماعية والسياسية، ظهر الأستاذ الإمام محمد عبده الزعيم الدينى، وقاسم أمين الزعيم الاجتماعى محرر المرأة، ومصطفى كامل الزعيم الوطنى، وكانت أصواتهم جميعًا تدوّى فى العالم العربى. وكان طبيعيًّا أن تدوِّى بجانبهم زعامة أدبية، غير أنه لم يكن بين كتّاب النثر عندنا حتى الحرب العالمية الأولى من يستطيع أن ينهض بهذه الزعامة؛ ولذلك تأخرت زعامة الكتّاب المصريين للنهضة الأدبية العربية فى النثر وفنونه إلى ما بعد تلك الحرب مع ظهور كتّاب مصر العظام من أمثال عباس العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى وطه حسين ومحمد حسين هيكل.

وإذا كانت مصر لم تحقق لنفسها زعامة فى النثر قبل الحرب العالمية الأولى فإنها أخذت منذ أواخر القرن الماضى تحقق لنفسها زعامة أدبية قوية فى مجال الشعر والشعراء، وهى زعامة بدأها محمود سامى البارودى الذى يُعَدّ - غير

منازَع – رائدَ الشعر العربى الحديث وزعيمه الذى أنقذه من الأساليب الركيكة والموضوعات الغثّة، وردّ إليه الحياة والروح: حياته الشخصية وحياة أمّته السياسية وروح عصره، مع التمسّك بالأصول التقليدية للشعر العربى وبصياغته الجزلة الناصعة ورونقها الرائع. وليس ذلك كل ما أهداه البارودى إلى الشعر العربى الحديث كى يستعيد نهضته وازدهاره، فقد أهدى إليه تلميذيه: حافظًا وشوقى، فبلغا بالشعر كل ما كان يؤمل له من نهوض، وثبّتا لمصر بين البلاد العربية زعامة فيه باهرة، بما فسحا من طاقته ليصوّر مجد مصر والأمة العربية، ولينفخ فى روح الشعب المصرى والشعوب العربية كى تناضل المستعمر الآثم نضالاً عنيفًا لا يبقى عليه ولا يذر، بحيث يصبحان كأنهما صوتان إلهيّان هبطا إلى مصر والأمة العربية من أركان السماء، لينفضا عنهما تواكلهما وتخاذلهما واستسلامهما للقدر وما صُبّ عليهما من احتلال المستعمر وعدوانه على طيبات البلاد وخيراتها يعتصرها لنفسه بغيًا وظلمًا وقهرًا لا يرضاه الأحرار. وتتوالى أشعارهما هادرة منذرة متوعّدة تهزّ المصريين والعرب، ليستيقظوا وليجمعوا قوّتهم ويضربوا العدوّ الغاشم ضربات متوالية حتى لا تقوم له قائمة.

*

وقد نشأ حافظ – كما مرّ بنا فى صدر الحديث عنه – فى أسرة متواضعة من أسر الشعب، واضطر إلى كسب عيشه بنفسه لضيق ذات يده، ودخل المدرسة الحربية وتخرج فيها ورافق حملة إلى السودان بقيادة كتشنر، وهناك قامت ثورة ضدّ قائدها الإنجليزى وعسفه واشترك فيها وأحيل إلى الاستيداع سنة ١٩٠٠ وهو يشرف – كما أسلفنا – على الثلاثين من عمره ولم يلبث أن أحيل إلى المعاش، وسُدّت أبواب العمل فى وجهه، وظلّ يتجرّع غصص البؤس أحد عشر عامًا – كما مرّ بنا – إلى أن عين بدار الكتب المصرية، ونراه ينظم قصيدة بديعة فى حفل لإحدى جمعيات رعاية الأطفال، وفيها يشيد بذوى اليسار والمروءة ممن يبرّون الأطفال الفقراء التعساء المحرومين من أبناء شعبهم، مجسّدًا لهم بؤسهم فيما عانى من محنة البؤس وهمّه الثقيل وشقائه الطويل وعيشه المرير، يقول:

ذُقْتُ طعمَ الأسَى وكابَدْتُ عيشًا   دون شُرْبِى قَذَاه شُرْبُ الحِمامِ

فتقلَّبتُ فى الشقاء زمانًا وتنقَّلتُ فى الخطوب الجِسامِ
ومشَى الهمّ ثاقبًا فى فؤادى ومشى الحزن ناخِرًا فى عِظامى
فلهذا وقفتُ أستعطف النا سَ على البائسين فى كل عام

وعلى الرغم من هذا البؤس الذى كلّف حافظًا من الجهد ما يطاق وما لا يطاق منذ عودته من السودان، وجعله متبرمًا بعيشه، كان يحتمله جلدًا صابرًا كأقوى ما يكون الصبر والجلد، على نحو ما نرى فى ميميّة له يخاطب عينه فيها أن لا تدمع وقلبه أن لا يجزع ونفسه أن تتجشّم أهوال البؤس راضية. وما يلبث أن ينتضى لأمَة الحرب، ولكنها ليست هذه المرة درعًا ورمحًا وسيفًا وغير ذلك من أسلحة حربية، إنما هى لأمة شعرية، إذ أحال أشعاره إلى ما يشبه سيوفًا ورماحًا وسهامًا لا يزال يسدّدها إلى أعداء الوطن والعروبة. ولو أنه استسلم لبؤسه لانتابته هزيمة فى الحياة ما بعدها هزيمة، ولعاش كالطائر الجريح يشكو الحرمان والضياع، غير أن نفس حافظ كانت من القوّة والصلابة كالصخرة العظيمة، لا يستطيع البؤس أن ينال منها أى نيل، وسرعان ما استحال الجندى القديم إلى كتيبة حربية تحمى حمى الوطن والعروبة بأسلحتها الشعرية. وكانت اللغة العربية أوّل معركة خاض حافظ غمارها ضدّ قاضٍ إنجليزى - كما مرّ بنا - تربّص بها شرًّا داعيًا إلى استخدام العامية مكانها لسانًا للعلوم والآداب، وانتفض حافظ للضاد، ونظم لا قصيدة، بل منشورًا حربيًّا نشب أظافره فى الدعوة الخبيثة المغرضة، حتى وأدها فى مهدها كأن لم تكن شيئًا مذكورًا، وأشاد بهذا النصر المبين غير شاعر فى رثائه، كقول شوقى مصوّرًا مأتم العربية عليه فى كلّ بلد من المحيط إلى الخليج سواء فى الحواضر أو البوادى:

لبنانُ يبكيه وتبكى الضادُ من حَلبٍ إلى الفَيْحَا إلى صَنْعاءِ
هتف الرواةُ الحاضرون بشعره وحَدًا به البادون فى البَيْداءِ

وينازل - مع مصطفى كامل الزعيم الخالد - كرومر المندوب السامى البريطانى الطاغى عقب حادثة دنشواى الوحشية التى مرت بنا، غير مكترث

بسطوته وجبروته، وما زال يطعنه برماحه الشعرية، حتى رفع الإنجليز كابوسهم عن أنفاس مصر، ويتوالى نزاله للإنجليز على نحو ما مرّ بنا، ويضمّ إليهم فى سنة ١٩١٢ إيطاليا حين هاجمت طرابلس، بل يضمّ الغرب كله فى مواجهة العرب والشرق، وكان قد هلّل - كما مرَّ بِنا - فى سنة ١٩٠٤ لانتصار اليابان على روسيا، ورأى فيه بشيرًا باستعادة الشرق ومن فيه من المصريين والعرب مجدَهم التاريخى القديم.

ومنذ سنة ١٩٠٨ يصور حافظ - بقوّة - الروابط الوثيقة والأخوّة الحميمة بين مصر والبلاد العربية، وخاصة الشام، ونراه فى قصيدته التى مرّت بنا: «الأمتان تتصافحان» يجعل لمصر العلا وللشام المجد والحسب، ويقول عنهما: ركنان للشرق وخِدْران للضاد أمهما، أما الآباء فالعرب. ودائما يذكر هذه الأبوّة وتلك الأمومة الجامعتين بين لسان العرب وروحهم فى كل مكان. لذلك لا نعجب حين نرى لبنان ودمشق يحتفلان بمقدمه حين زارهما سنة ١٩٢٩. إنه ليس شاعر مصر وحدها ولا شاعر النيل وحده، بل هو شاعر دمشق ولبنان وبغداد وتونس وكل بقاع العرب وديارهم. شاعرهم فى نضالهم المحتدم ضدّ المستعمرين وشاعرهم فى توثيق العلائق: علائق القرابة والرحم بين بلدانهم وديارهم، يقول فى قصيدته «تحية الشام»:

متى أرى الشرقَ أدناه وأبعدَه ... عن مطمع الغرب فيه غيرَ وَسْنانِ
تجرى المودةُ فى أعراقه طُلُقًا ... كجِرْية الماء فى أثناء أفْنانِ

وهو لا يقف بالشرق عند البلاد العربية، بل يمتد به إلى أقصاه حتى الصين واليابان آملًا أن يردّ عنه مطامع الغرب ويقلّم أظفاره، كما يأمل أن تجرى المودّة بين بلدانه وأبنائه كما يجرى الماء مترقرقًا فى الأغصان. وبحق يقول له شفيق جبرى فى تحيته بالمجمع العلمى العربى فى دمشق:

لولا قوافٍ بوادى النِّيل نُنْشدها ... فى غوطةِ الشامِ أو فى أَرْزِ لُبْنانِ
لقُطِّعتْ بيننا الأرحامُ واضطربتْ ... بنا الوساوسُ فى وَصْلٍ وهِجْرانِ

وهو ينوّه بأشعار حافظ التى تضمّ الروح المصرى إلى الروح العربى فى الشام

وغير الشام، وكان يضمّ إلى قوافيه قوافى شوقى على نحو ما سنرى عما قليل. ويحييه حينئذ محمد البزم وفارس الخورى ومن قوله:

دمشقُ تحيّى فيك حرًّا بشعرهِ تغنّتْ وتاهَتْ غِيدُها وطيورُها
وكم من فَتىً بالشام أنت سميرُه وكم من فتاةٍ فيه أنت سميرُها

فشعر حافظ كان يتناشده الفتيان والفتيات بالشام وأيضًا الشيوخ. وبالمثل فى لبنان وفى جميع البلدان العربية. وإذا ضممنا إلى ما قدمناه أشعاره الإسلامية التى أنشدنا منها أطرافًا والتى كانت تهزّ قلوب العرب فى كل مكان ومثلها أشعاره الاجتماعية التى ألممنا بأبيات منها عرفنا كيف أن حافظا ملك أزمّة القلوب العربية إذ ظلّ لسانًا ناطقًا للعرب يصدر عن لغتهم وتاريخهم المجيد ومقاومتهم الباسلة للمستعمرين وما بينهم وبين شقيقتهم مصر من أواصر الرحم كما يصدر عن عواطفهم الدينية وأهوائهم الاجتماعية، وكأن لا فارق بينهم وبين أبناء وطنه فى أىّ شىء؛ فاللغة واحدة والدين واحد والآمال والآلام واحدة؛ لذلك لا نعجب إذا وجدنا العالم العربى جميعه يهتزّ بقوة هزة قوّية، بل يرتجّ رجّة عنيفة حين بلغه نعيه، وممن بكوه - فضلا عن جمهرة من شعراء مصر - جميل صدقى الزهاوى من العراق وكذلك مهدى الجواهرى، وفى مرثيته يقول ملتاعًا:

نَعَوْا إلى الشعر حُرًّا كان يرعاهُ ومن يشقُّ على الأحرار مَنْعاهُ
إنا فقدناه فقدَ العين مُقْلَتَها أو فقد ساعٍ إلى الهيجاءِ يُمْناهُ

ويبكيه عبد الله بن أحمد العلوى من حضرموت والطاهر القصار من تونس وفارس مراد سعد من لبنان غير من لم تبلغنا أسماؤهم. وما من ريب فى أن هذه كلها معالم زعامة أدبية أتاحها حافظ لمصر فى زمنه، ولعلنا استطعنا أن نرسمها رسمًا بينًا.

ومكّن شوقى لهذه الزعامة الأدبية لمصر إلى أقصى الحدود وأبعد الآماد بفضل شاعريته المبدعة الفذّة وتصويره البارع وأدائه الموسيقى الباهر وثقافته العريضة بالآداب الفرنسية والتركية وشغفه بوطنه والأوطان العربية، حتى لكأنما فَصلت

جميعًا من قلبه وفؤاده، ولم يتغنّ شاعر لمصر بأمجادها الفرعونية التاريخية غناءه، وهو ليس غناءً ولا لوحات مصورة للتاريخ من أجل التاريخ، وإنما هو تحريك وإثارة لعزائم المصريين، كى يعلموا - حق العلم - أنهم شعب عريق تدين له الحضارة ديونا ضخمة، وهو أيضا شعب محارب كم دانت له شعوب فى الأرض، حتى ليخال شوقى أن الأهرامات كانت موازين لفراعنته يزنون بها أعمال جبابرة الشعوب المفتوحة، ويحلّق خياله مرة ثانية فيخالها قناطير الذهب والفضة التى جلبها إلى الفراعنة الجباة من أطراف الدنيا، ويشيد بعلمهم وعلمائهم وما نشروا فى العالم من التمدن والحضارة، مما جعلهم بحق أساتذة لعلماء روما وأثينا ومشرِّعيهما حتى ليقول:

مَشَتْ بمنارهم فى الأرض روما ومن أنـوارهم قَبستْ أثيـنـا

ويشغف بآثار الفراعنة الممتدة على ضفاف النيل بل ينبهر بها انبهارا بل يفتتن بها افتتانًا، بل لكأنما يريد أن يعانقها حجرًا حجرًا، حتى ليقول لصاحبه، وقد ملكت عليه لُبَّه:

قُمْ قَبِّل الأحجارَ والأيدى التى أخـذتْ لها عهـدًا من الآبادِ
أُسِّسْتِ من أحْـلامهم بقواعـدٍ وُرفِعْتِ من أخـلاقهم بِعِمـاد

وشوقى دائما لا ينَسْى الأخلاق وأن أمة لا تستطيع أن تنهض بدون دعائمها السديدة. ولا يكتفى شوقى بهذا المجد الْفرعونى الحضارى يرفعه نصب أعين المصريين، كى ينفضوا عن كواهلهم أثقال الاستعمار البغيض، فهو ما ينى يذكر لهم أن أرضهم مقدّسة، فقد حملت موسى رضيعا وعيسى فى المهد صبيا كما حملت ونهضت بشريعة الإسلام السمحة، ويقول إن الرياح تلمّ بها خاشعة، ويمشى الدهر فى أرجائها محتشما، وكأنه يقول دائما للمصريين: هلمّوا إلى الدفاع عن مجدكم العريق وأرضكم المقدسة الطاهرة، وإنه ليصيح:

نحن اليواقيتُ خاض النارَ جوهرُنا ولم يَهُنْ بِيَـدِ التَّشتيتِ غالينـا
لم تنزل الشمسُ ميزانًا ولا صَعِدتْ فى مُلكها الضخم عرشًا مثل وادينا

ومايني شوقي - بذلك ومثله - يثير حفيظة المصريين وموجدتهم ضدّ عدوّهم المحتلّ لديارهم، ومايني يملأ صدورهم حماسة للقضاء المبرم على الغاصب الأثيم، ومايني يستنهضهم - كما مرّ بنا - للإقدام على العمل وخاصة الشباب، فإنهم أمل الأمة، وهو يوصيهم دائما - كما أسلفنا - أن يتحلّوا بمكارم الأخلاق ولاينى يحفزهم على طلب العلم والجد والنشاط فى جميع ميادين العمل، حتى لينشد:

اطلبوا المجدَ على الأرض فإنْ هىَ ضاقت فاطلبوهُ فى السماءْ

وعلى هذا النحو كان شوقى لا يزال يحاول بكل ما استطاع أن يبعث الحمية فى نفوس المصرين لاستنقاذ أرضهم المقدسة من براثن المستعمر، تلك الأرض التى كانت ترتعد لذكرها الفرائص فى القديم، وإنه لجدير بأبنائها أن يستردّوا لها الحرية والاستقلال مهما بذلوا من الدماء.

واستشعر شوقى العروبة ومجدها التاريخى والبيانىّ البليغ بنفس الروح ونفس الإجلال والخشوع منذ نظم قصيدته: «كبار الحوادث فى وادى النيل» إذ نراه فيها يشيد بأمة العرب وبيانها الرفيع معتزا بها أكبر اعتزاز، يقول:

أمــةٌ ينتهي البيــانُ إليهــا وتئــولُ العــلومُ والعــلماءُ
جـازتِ النَّجْمَ واطمأَنَّتْ بـأفْقٍ مــطمئنٍّ بـه السَّنـا والسَّنـاءُ

ومرّ بنا تعمّق العروبة لدخائل نفسه فى قصيدته: «نهج البردة» وفى سينيته الأندلسية. ويعود من منفاه فيحمل أسلحته الشعرية النارية ذائدًا مدافعا عن الحمى مع المصريين والعرب جميعا ضدّ المستعمرين الغاشمين. وكانوا كلما سلّطوا رصاصهم وقذائفهم على بلدة من البلاد العربية أحسّ كأنما أصابوه فى قلبه مع من أصابوه من أبنائها على نحو ما نراه صائحا متوجّعًا حين ضرب الفرنسيون دمشق بقنابلهم حتى ليقول:

وبى ممـا رمتْـكِ بــه الليـالى جِراحاتٌ لهـا فى القلب عُمْقُ
بـلادٌ مـات فِتيَتُهـا لتحيـا وزالـوا دون قـومهمُ ليَبْقَـوا
ولا يبْنِي الممالـكَ كـالضحـايـا ولا يُـدْنى الحقـوقَ ولا يُحقُّ

وكـأنما كتبت القصيـدة جميعها بـدماء الضحـايا، وقـد ظلت تغذّى الثـورة فى نفوس الدمشقيين إلى أن ظفروا بنيل استقلالهم من الفرنسيين راغمين. ومرّ بنا أن المجمع العلمى العربى فى دمشق استقبله قبل ذلك استقبالا حافلا فى صيف سنة ١٩٢٥ وتبارى الشعراء والخطباء فى الحفاوة به. ووقف بينهم بين التهليل والتصفيق ينشدهم نونيته التى لم تمدح دمشق وأهلها بنونية تماثلها على مرّ التاريخ.

ونمضى مع شوقى إلى سنة ١٩٢٧ فإذا شعراء العرب دانيهم وقاصيهم يجمعون على تكريمه بإقامة احتفال ضخم له بمصر يبايعونه فيه بإمارة الشعر العربى لعصره غير منازَع ولا مدافَع، وأقيم الاحتفال فى شهر مارس وكان سعد زغلول رئيس شرف له واشتركت فيه جميع الدول العربية بمندوبين من الأدباء والشعراء، أسهموا جميعًا مع أدباء مصر وشعرائها فى وضع تاج إمارة الشعر العربى على مفرقه، وأعلن حافظ باسمه واسم شعراء البلدان العربية البيعة لشوقى قائلا:

أمـيرَ القـوافى قـد أتيتُ مبـايعًـا ... وهٰذِى وفودُ الشَّرْق قد بـايعتْ معى

وهى زعامة فى الشعر حققها شوقى لمصر، وبدون ريب كان حافظ نفسه يأخذ منها - كما مرّ بنا - بحظ غير قليل. وحيًّا شوقى المبايعين له والمحتفلين به تحيةً رائعة بقصيدته أو فريدته النونية، وفيها يصوّر مودّة حميمة متصلة بين مصر وأخواتها العربيات قائلا:

ربَّ جـارٍ تلفَّتتْ مصرُ تـوليـ ... ـه سؤالَ الكريم عن جِيرانِهْ

فمصر دائمًا مشدودة إلى جيرانها حانية عليهم، ويبسط ذلك فى أبيات تالية قائلًا إنه دائمًا رسولها إليهم، إذ تشاركهم فى آمالهم وآلامهم وأفراحهم وأحزانهم. ويقول إن مصر لا يجمعها بالعرب الدين واللغة فحسب كما كرر ذلك فى شعره، بل أيضا جرح عميق هو جرح الاستعمار البغيض الذى تلتقى مصر والبلاد العربية على أشجانه المؤلمة، وكأنها جميعًا جسد واحد إذا أنّ منه جانب تداعت له سائر الجوانب بالأنين والألم الممضّ، يقول:

كان شعرى الغناءَ فى فرَح الشَّرْ ق وكان العزاءَ فى أحْزانِهْ
قد قضى اللهُ أن يؤلِّفنا الجر حُ وأن نلتقى على أشْجانهْ
كلما أنَّ بالعراق جريحٌ لمسَ الشرقُ جَنْبه فى عُمانِهْ

وكان مما أثر فى نفس شوقى تأثيرًا عميقًا فى هذا الاحتفال أن أحد المجاهدين للفرنسيين من بدو سوريا الضاربين فى صحرائها نهض من مكانه، وقدم إليه صحيفة بَيْعة بإمارته موقَّعة بدمه ودماء رفقائه البدو الأحرار المكافحين، وتسلَّم شوقى منه الرسالة والدموع تترقرق فى عينيه، فقد بايعه أرباب السيف كما بايعه أرباب القلم، وسجّل ذلك فى إحدى قصائده.

ودفع هذا الاحتفال شوقى الطُّموحَ إلى أن يحاول التحليق فى سماء بعيدة هى سماء الشعر التمثيلى، وجمع قوته وكل ما تملك أجنحته من قدرة، وإذا هو يبلغ السماء البعيدة وكان قد نظم أيام بعثته إلى فرنسا رواية على بك الكبير، وسرعان ما بدأ ينظم مسرحيته «مصرع كليوباترا» وأتبعها بقمبيز وأعاد تأليف مسرحية على بك الكبير، وهو فى الثلاثة يحاول أن يرضى عواطف المصريين الوطنية. وكان قد ألّف فى الأندلس مسرحية نثرية، فضمّ إليها مسرحيتين عربيتين هما مجنون ليلى وعنترة، وهو فى هذه المسرحيات الثلاث يحاول أن يرضى عواطف العرب القومية. ويضيق مجال هذا الحديث عن عرض ذلك العمل الشعرى الرائع لشوقى، فقد مصّر وعرّب الشعر التمثيلى تعريبًا وتمصيرًا لم يتاحا لأحد من قبله، وليس ذلك فحسب فإنه سدّ هذا الفراغ فى العربية، وهيأها لتصبح بعده أداة مرنة للتمثيل الشعرى. وأيضًا فإنه صدر فى شعره التمثيلى – كما صدر فى شعره الغنائى – عن نفس المنازع الوطنية والعربية، وكل ذلك جدير ببحث مستقل مستفيض.

ولم يمض على وفاة حافظ شهران وبعض شهر حتى لحق به شوقى فى جوار ربّه، وبكته البلدان العربية – كما بكت حافظًا – ورثاه منها غير شاعر: رثاه من فلسطين إسعاف النشاشيبى وبدوى الجبل ومن الأردن فؤاد الخطيب ومن لبنان حليم دموس وبشارة الخورى مفتتحًا رثاءه بقوله:

قف فى رُبَى الخُلْد واهتفْ باسم شاعرهِ   فسِدْرَةُ المنْتهَى أدنى منابرهِ

ويرثيه من دمشق خليل مردم وشفيق جبرى ويصوّر زميلهما محمد البزم إشعاله الثورة ضدّ الفرنسيين فى نفوس أبنائها المغاوير، ويبكون جميعا غروب شمسه بكاءً حارًّا. ويرثيه من العراق كثيرون فى مقدمتهم الزهاوى وكذلك الجواهرى ويجعله فى مرثيته «شكسبير العرب» ويستهلّها بقوله:

طوى الموتُ ربَّ القوافى، الغُرَرْ   وأصبح شوقى رهينَ الحُفَرْ

ويقول إنه شكسبير أمته وإن من أبياته ما يرقّ ويلين لينًا شديدًا ومنها ما يقدح من جانبيه الشرر، ومنها ما يظنّ كأن رفائيل أودعه إحدى الصور، ويذكر أنه عنوان مصر المفتخر، ويشيد به وبرفيقه حافظ، ويقول: إن الوفود العربية كانت تلوذ بساحتيهما، ويعزِّى مصر عن شاعريها اللذين كسبا لها مجدًا شعريًّا لم يظفر به قطر عربى لزمنهما. ويرثيهما معًا الرصافى قائلاً:

الشعرُ بعد مُصابه بكبيرهِ   فى مصرَ جلَّ مصابُهُ بأميرهِ
لكليهما الهرمان قد خشعا أسًى   والنِّيلُ مَدَّ أنِينَهُ بخريرهِ

ويمضى الرصافى قائلاً إن الشعر استطال بكاؤه على الشاعرين الكبيرين وتموّجت بالحزن كل بحوره، ويأسى لمصر فقد ثُلّث بوفاتهما عروش الشعر وتداعت أركانه.

ولعلّ فى كل ما قدمت ما يوضح توضيحًا كافيًا الدور العظيم الذى نهض به كلٌّ من حافظ وشوقى طوال الثلث الأول من القرن الحاضر، إذ شيدا لمصر زعامة أدبية باهرة فى عالم الشعر قبل أن تحتل زعامتها فى عالم النثر؛ إذ تأخرت هذه الزعامة – على نحو ما أشرنا إلى ذلك فى غير هذا الموضع – إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى فى هذا القرن وقيام الأحزاب السياسية وما اقترن بها من نشاط الحياة الأدبية فى النثر وفنونه نشاطًا لم تعهده مصر فى أى عهد من عهودها الماضية.

صلاح عبد الصبور
والشعر الحُرّ الجديد

١

حينما ظهرت حركة الشعر الحرّ منذ أكثر من ثلاثين عامًا عارضها أصحاب الشعر الموروث محتجّين بأن نسبًا لحنية متّسِقَةً كثيرة سقطت من منظوماته، بحيث أصبح من الصعب إدخالها فى دوائر الشعر العربى وما يزخر به من ألحان وأنغام؛ فقد سقطت من تلك المنظومات فكرة البيت وفكرة الشطر، وسقطت القافية المرددة، ولم تعد تحتفظ من تقاليد الشعر العربى ورسومه إلا بوحدة التفعيلة؛ فهى التى يتألف منها البيت، أو بعبارة أكثر دقة السطر؛ إذ تحولت منظوماته إلى سطور متلاحقة، تطول حتى تصبح تسع تفعيلات، وتقصر حتى تصبح تفعيلة واحدة، فى غير نظام موسيقى. وبدا - بذلك - أن الشعر - فى المنظومات الحرة الجديدة حَرٌّ من قواعده، لسبب طبيعى، هو اختفاء قوانينه وسننه النغمية وانهدامها، بحيث لم يعد باقيًا منها إلاّ رسم واحد هو رسم التفعيلة؛ وهو - وحده - لا يكفى لإقامة موسيقاه وأركانها التى تداعت وتهاوت. وقال أنصار الشعر الموروث: ليس ذلك كل ما تهاوى فيه من أركان الشعر العربى، فقد تهاوى أيضًا ركن مهم هو ركن الصياغة الشعرية. وكان قد عمد بعض أصحاب الشعر الحر إلى اختيار بعض ألفاظهم من لغة الحياة اليومية، وأصرّوا إصرارًا على أنه لا بأس من استخدام بعض الألفاظ العامية أحيانا، ما دامت أكثر دلالة على ما يريد الشاعر نقله إلى الجماهير. وتعالت أصوات تُنادى بأن ذلك إسفاف بالشعر وهبوط به إلى ألفاظ سوقية تافهة، ليست من الشعر ولغته الوجدانية فى كثير ولا قليل. وإنها لنقيصة كبرى - كما قالوا - أن ينحطَّ الشعر إلى لغة

السوقة المبتذلة، العارية من كل شعر وفن، وأن يزايل لغته المصقولة الرصينة إلى لغة العامة التى لا تنميق فيها ولا روعة.

وردَّ أنصار الشعر الحر بأن تغييرًا كاملًا شاملًا حدث فى حياة العرب من جميع جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وحرىّ أن يحدث ما يماثله فى الشعر، حتى نفكّه من أغلال مضامينه العتيقة، ونجعله أكثر مرونة وطواعية للتعبير عن حياتنا وحياة مجتمعنا وما نعيش فيه من أحداث وظروف ومواقف وملابسات. وهو لذلك ينبغى أن يَدْنُوَ منّا، وأن يكون ترجمانًا صادقًا عن حياتنا ووقائعها، دون ما تعودناه فى الشعر العربى من صقل أجوف، ومن زخرف متكلف يتحوّل إلى ما يشبه حجابًا بين القارئ وما تحمل الأبيات من معان أحيانا، دون أن يفيد شيئًا فى الدلالة على دقة شعور أو رقة حسّ. ويقولون: أىّ لغة يُراد للشاعر الحر أن يستخدمها؟ هل يستخدم لغة الجاهليين التى اتسعت بينها وبين حياتنا الآماد بحيث لم تعد تعبّر عنها ولا تستطيع هذا التعبير؟ أو يُراد له أن يستخدم لغة العباسيين، وهى لغة عالم مختلف عن عالمنا الحاضر بأحداثه ووقائعه؟ ومع ذلك فالعباسيون أنفسهم طوروا لغة الشعر، نافذين إلى عربية مولدة جديدة، تقوم على الألفاظ الوسطى بين لغة البدو الجافة الحوشية ولغة العامة السوقية المبتذلة؛ وبذلك احتفظوا للغة الشعر بالرصانة الموروثة فيه، وأضافوا إليها غير قليل من الصفاء والنصاعة والعذوبة، بل إن من العباسيين من قصد قصدًا إلى أن تكون ألفاظه - فى بعض قصائده على الأقل - قريبة قربًا شديدًا من لغة الحياة اليومية، حتى تفهمها العامة فى يُسْر وبدون أى حجاب لفظى يستر عنها معانيها، أو يخفى شيئا منها أى خفاء، على نحو ما هو معروف عن أبى العتاهية وقصائده التى كانت تتغنى بها العامة: ملّاحين فى دجلة وغير ملّاحين.

ويؤكد أنصار الشعر الحر كلامهم بأن اللغة وسيلة للتعبير، وهى وسيلة ينبغى ألّا يصبح الشاعر ملكًا لها، بل ينبغى أن يظلّ هو الذى يملكها ويسخّرها لنفسه ولغته وشعره، وما يعبّر عنه من دفقات شعورية أو وجدانية. فإن انعكس الوضع

وأصبحت هى التى تملكه وتصرِّفه جمد الشعر وأصبح يرسف فى أغلال من المحاكاة والتقليد لصيغ الشعر السالفة كما حدث فى العصور المتأخرة، إذ أصبح الشعر ضربًا من الغثاء المكرر، فى غير دلالة حقيقية على حسّ أو شعور، وإنما يدل على احتذاء ومعارضة لهذا الشاعر السالف أو لذاك. فإن أضاف الشاعر إلى ذلك محسنًا من محسّنات الشعر عُدّ ذلك آية نبوغ، والنبوغ برئ منه، إنما هو آية تكلف مقيت، تكلف يعجز صاحبه عن تصوير أى موقف من مواقف مجتمعه وحياته.

وحرىّ بالشعر الصادق أن يثور على ذلك كله ثورة عنيفة؛ وهو حقًّا قد ثار على يد البارودى ومدرسته وممثليها من أضراب شوقى وحافظ ومن حاكاهم واتبعهم فى دروبهم التى سلكوها؛ إذ نصبوا فيها أعلامًا لشعر سياسى ووطنى واجتماعى وتاريخى، مغنين عواطف الشعب المصرى والشعوب العربية غناءً حماسيًّا ملتهبًا، مصوّرين آمال الأمة وآلامها ومطامحها فى الإصلاح وفى الحياة الحرة الكريمة. واستضاء شوقى بالآداب الغربية فنظم قصصًا حيوانيًّا بديعًا، وعرَّب الشعر التمثيلى ومسرحه تعريبًا تاما. وخلفهم جيل دعا – على هدى الشعر الغربى – إلى التجديد فى بناء القصيدة بحيث تسرى فيها وحدة عضوية دقيقة؛ ودعا أيضا إلى التجديد فى موضوعاتها بحيث تكون حديث نفس إزاء الكون وأسراره، والحياة الإنسانية وما يجرى فيها من آلام وآمال، على نحو ما هو معروف عن شكرى وصاحبيه المازنى والعقاد. ولم تلبث أن خلفت تلك المدرسة مدرسةٌ تتغنّى العواطف الذاتية الشخصية الفردية، مستضيئة بالمدرسة الرومانسية الغربية.

ويقول أنصار الشعر الموروث: إن كل هذه المدارس فى شعرنا الحديث قد تغيّر المضمون فى أشعارها ولم تجد حاجة إلى تغيير لغة الشعر وموسيقاه؛ إذ ظلّت تتمسك بالجزالة والرصانة حينًا، وبالصفاء والعذوبة حينا آخر. وحقًّا ظهرت فى تضاعيف أشعارها ودواوينها أنماط من الشعر الدَّوْرى الذى تتلاقى فيه القوافى منوّعة تارة ومتقابلة تارة أخرى، كما ظهرت أنماط من الموشحات التى تتنوّع

فيها القوافى كما تتنوع الأوزان، ولكن هذه جميعًا لها سند قديم فى الشعر العربى عند الأسلاف وما أحدثوا من موشحات ومنظومات دورية كثيرة؛ فهى لا تنفصل عن أنغام الشعر العربى ولا تشذّ على ألحانه؛ وأيضا هى لا تنفصل عنه ولا تشذّ على لغته وصياغته. أما الشعر الحرّ الجديد فإنه تتعارض - على الأقل - بعض منظوماته فى صياغتها مع الشعر العربى كما تتعارض معه فى نزعة التطريب والتغنّى به. وكيف يتغنّى شخص بشىء منه وسطوره تتوالى وكأنه مقالة يقرؤها القارئ دون توقف، ودون رَيْثٍ أو تمهل ليفكر فيما قرأ فيه؛ إذ لا توجد فى منظوماته أى نقط ارتكاز يتوقف عندها القارئ ويعيد النظر فيما قرأه. فضلًا عن أنه لا يستطيع أن يقتنص منه سطرًا أو سطرين أوسطورًا ليردّدها وينشدها، يساعده فى ذلك بعض ما تحمله من رنّات إيقاعية، وأىّ رنّات! لقد فُقدت القافية بكل صورها الموروثة المتنوعة، من متقابلة ومتلاقبة، وفُقد معها كل ما يحرك فى النفس الطرب.

واتسعت هذه المعركة وتطاير فيها شرر كثير. وكنت أديم التفكير فى هذا الشعر الحر الجديد وما يحتدم فيه من رغبات حافزة فى صدور الشباب، يريدون التغيير الشامل. إنهم لا ينكرون ما حدث من صور حديثة عند أصحاب المدارس التى ألممنا بها، ولكنهم يريدون السعة فى التغيير، وأن يتناول كل ما يتصل بالشعر من مضمون ومن موسيقى ومن لغة. وكنت أتعاطف مع وجهة نظر هؤلاء الشبان، لسبب مهم، هو أنهم مجتهدون ويحاولون التجديد فى الشعر إلى أقصى حدّ. ومع ذلك كنت أراجع نفسى وأحصى ما فى الشعر الحر من نواقص فى الموسيقى والصياغة، وسرعان ما كانت تتبدد هذه المراجعة، وأقول: إن المسألة تتوقف على شعراء نابهين يتلافون هذه النواقص بحيث يلائمون بين إيقاع شعرهم وإيقاع الشعر الموروث ملاءمة تُهيِّئ له نظامًا متسقًا من النّسب اللحنية والنغمية. وكنت أقول: إن هذا يتطلب شاعرًا له من نفاذ البصيرة، ومن الفطنة الذكية، ومن الإحساس الرقيق والشعور المرهف، ما يتيح له أن يحدث هذا الإيقاع المأمول للشعر الحر، ولابدّ أن يتحمل فى سبيل ذلك من اللغب

الشاق والعناء الممضّ ما يدفعه دفعًا إلى أن ينفق فى ذلك أيامًا طويلة ولتكن حتى أعوامًا؛ إذ ليست الأعوام شيئًا بالقياس إلى اكتشاف إيقاع نغمى وطيد للشعر الحر؛ إيقاع تفيد ألحانه وأنغامه من إيقاع الشعر الموروث وما تفرَّع عنه قديمًا من الموشحات والأشعار الدورية.

وبالمثل كنت أفكر فى صياغة الشعر الحر وما حدث لها من إسفاف فى بعض منظوماته إن لم يكن فى كثير منها، وكنت أعلق أهمية كبيرة على هذا الشاعر المأمول آنفًا، وأقول: إنه لابدّ أن يتغذّى بالصياغة الشعرية الموروثة، لكن لا على أن يفنى فيها؛ فإن ذلك يعنى الجمود والفناء، وإنما على أن ينمو من خلالها نموًّا يؤكد الاستمرار فى شعرنا، لا أن هناك قلاعًا من الصياغات وحصونًا يتعلق بها الشاعر؛ فإن ذلك يعوق نشاط الشعر بل قد يدفعه دفعًا إلى الأجداث والقبور فلا تكتب له حياة أبدًا.

وكنت أعود مرارًا إلى التفكير فى مضمون الشعر الحر وأنه ينبغى أن يتسع فيه التجديد، ولكن كيف يصل أصحابه إلى ذلك؟ وكان فى رأيى أن الوصول إلى ذلك ميسَّر لمن يصلون أنفسهم بالتراث الأدبى العالمى، حتى تنفتح أمامهم آفاق من الفكر والشعر لا عهد لهم بها من قبل، يجوسون خلالها فى دروب الشعر الغربى الحديث، وفى مناهل الفكر الفلسفى العالمى؛ وهى كلها عوالم جديدة، عوالم تجذب القارئ إليها ليتوقف طويلًا إزاء جنباتها المختلفة. وبدون ريب سيستولى عليه منزع من منازع الفكر أو الشعر الغربى، ويعيش فيه طويلًا معيشة تمكنه من تحوّل واسع فى تصوّر التجديد الذى يريده لمضمون شعره الجديد؛ تحوّل يثير فيه ما لا يحصى من الخواطر والأفكار والخوالج والمشاعر، فإذا هو ينظم شعرًا جديد المضمون بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى؛ المضمون الذى يغذّى الناس غذاءً شعريًّا لا يملكون إزاءه إلا أن يرتضوه ويستحسنوه.

٢

وما إن روَّعنى نبأ تلبية روح الشاعر الفذّ صلاح عبد الصبور لبارئها حتى

أخذت أقرأ دواوينه الستّة. وكنت كلما قرأت فيها ازددت إيمانًا بأنه يُعَدّ رائد الشعر الحر الجديد في مصر، إذ وقف عليه حياته، وبذل فيه كل ما استطاع من جهد خصب، حتى يتمّ له رسوخه واستقراره. وددتُ لو أنى عكفت على قراءة دواوينه فى حياته؛ إذن لبادرت - حينئذ - إلى الكتابة عنه وعن ريادته للشعر الحر الجديد فى مصر وما قدّم فيه من منظومات بديعة.

وكان أوّل ما لفتنى فى دواوين صلاح المضمون الجديد الذى صاغ فيه شعره؛ وهو مضمون لم يعثر عليه صُدْفة، وإنما تعب أشدّ التعب وأضناه حتى ظفر به من خلال قراءاته فى الشعر العربى وخاصة لأبى تمام والمتنبى وأبى العلاء (وقد كان أكثر تعلقًا بآخرهم، لعمق تفكيره فى الإنسان وهمومه فى الحياة)، وأيضًا من خلال قراءاته فى الشعر الغربى وخاصة لإليوت، وفى الفلسفة الغربية وعلم النفس وأصحاب نظرياته، وكذلك من خلال قراءاته للكتب السماوية وللتصوّف والمتصوّفة من أمثال الحلاج وابن عربى. لقد وُجد إذن للشعر الحرّ الجديد شاعر واسع الثقافة، مطلع على التراث الأدبى والفكرى العالمى وما يتصل بـه من نظم سياسية واجتماعية، وكل ذلك يُسيغه ويتمثله بوضوح.

وهو مضمون يضطرم فيه - منذ ديوان الشاعر الأول «الناس فى بلادى» - أمل قوى فى أن ينعم الإنسان بالحرية والعدالة. ويظل هذا الأمل مضطرمًا فى دواوين صلاح التالية. ويسرى فى ديوانه الأوّلُ قلق وحيرة لا ضفاف لهما؛ فالظلام يترامى حوله على كل شىء؛ فكل ما فى الوجود والحياة حالك شديد السواد، وكأن الدنيا خلت من الأعياد والمسرّات، إذ لم يبق بها سوى الألم واللوعة ورحلة الضياع فى بحر الحداد أو بحر العدم، والبوم يصيح، والدخان يخنق الأنفاس، وقطط تموء من هول المطر، وكلاب تتعاوى، ورعود، والعام عام جوع، وينشد الشاعر:

يا صاحبى! إنى حزين
طلع الصباح فما ابتسمتُ ولم يُنِرْ وجهى الصباح
وخرجتُ من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغمستُ فى ماء القناعة خبز أيامى الكَفاف
حزن تمدَّد فى المدينه
كالأفعوانِ بلا فحيح

حزن طويل ضرير لا نهاية له، من الجحيم إلى الجحيم، حزن مقيم لا يبرح ولا يريم، يفترش الطريق، فأين المفر؟. ويتمنّى صلاح أن لا يفارقه الظلام؛ فرماح النور تشقيه ولا منقذ ولا مغيث. ويفتتح ديوانه الثانى: «أقول لكم». بمنظومة عن الحزن المكنون فى النفس، وتهمى الدموع، ويموت فلاحٍ والتراب ملء يده، والفأس بجانبه. وتخطُّ الأقدار للشاعر الغربة وأعوامًا فى التيه. ويداعبه أمل، ويحلم بيوم الثأر من التتار، ويصرخ لوهران، ويترنم بالحب ويشدو به، وسرعان ما يكظمه، ويتراءى له مرارًا طائف الموت، وكل شىء يموت.

ويناضل الفارس القديم فى الديوان الثالث وقلبه حزين؛ فكل ما حوله يبعث فيه البكاء. وهو يعود إلى مدينته؛ يعود شريدًا على أبوابها لا مأوى ولا ملجأ، ويغوص فى عينى صاحبته السوداوين، وهما «عينان كسِرْدابين»، كما يقول، عينان عميقتان موتًا، غريقتان صمتًا. وإن الصمت ليخيِّم من حوله على كل شىء، حتى على جنادب الحقول. ومن حين إلى حين نحسّ بنور خافت ضئيل يهبط إليه من أحد أركان السماء:

كان بلا زادٍ يسيرْ
فى المهمه المهجور
وفجأة لاحت له بشارة بيضاءُ
راية من نورْ
واحة من نورْ

وخير قصائد الديوان قصيدته البديعة التى اختارها عنوانًا له: «أحلام الفارس القديم». ونحسّ فى مقاطعها الأولى بفرحة المحب العاشق، فرحة ما بعدها فرحة؛ إذ يتمنى لو كان مع صاحبته كغصنى شجرة وهو يرسم حياتهما الهنيئة حينئذ فى الربيع والخريف والشتاء، بل لو كانا موجتين تتراقصان على

حافة شاطئ وقد خلصتا من كل الشوائب: من الرمال ومن المحار. وتراهما سحابة فترشفهما. ويعودان من البحار إلى السماء ثم يعودان من السماء إلى البحار، فى دورة دائمة، بل إنه يتمنى لو كانا نجمتين تضيئان للعشاق المسافرين، وللحزانى الساهرين، حتى إذا انطفأ ضوءُهما استحالا دُرَّتين لامعتين بين حصًى كثير، ويراهما ملاك، فيلتقطهما ويرشقهما فى المفرق الطهور، بل يتمنى لو كانا جناحى طائر النورس الرقيق الذى لايبرح المضايق فى أعالى البحار، محلقًا فوق هامات السفن مبشرًا الملّاح بالوصول وسلامته، موقظًا فيه الحنين للأحباب والديار، ووسط هذه الأحلام المرِحة يفيق الفارس القديم من حلمه، ويفتح عينيه، فإذا هو قعيد على رصيف عالمٍ يموج -كما يقول- بالتخليط والقمامة، وينشد صاحبته:

قد كنت فيما فات من أيامْ
يا فتنتى محاربًا صلبًا وفارسًا همامْ
من قبل أن تجلدنى الشموس والصقيعْ
لكى تذل كبريائى الرفيع
وكنت عند ما أحسّ بالرثاءْ
للبؤساء الضعفاء
أودّ لو أطعمتهم من قلبى الوجيعْ

وهكذا اكفهرَّ الجو وامتدّ الظلام الموحش حول صلاح: الظلام الذى لا يزايله، إذ يستشعر دائمًا هموم البؤساء الذين يتجرَّعون آلام البؤس والتعاسة والشقاء، والذين لا يجدون ما يتبلّغون به ويسدّون رمقهم؛ فدائمًا جوع ومسغبة، ودائمًا ظمأ وحرمان.

ثم تكون كارثة الهزيمة فى يونية سنة ١٩٦٧، ويصْدر بعدها ديوانه «تأملات فى زمن جريح». وهو يئنُّ فيه أنينًا لا ينقطع لهيبه فى فؤاده، ولا يُطفئ لظاه أى شىء، حتى الصلاة والابتهال إلى الله لا يطفئانه ولا يخمدانه؛ فهو مستعر الأوار، يرمى دائمًا بشرر لاذع. ويشعر صلاح كأنه ابن سبيل شريدٌ جائع مهان، ولا يعود يذكر شيئًا من الماضى البعيد، حتى وطنه غاب عنه اسمه كما يقول، بل

حتى اسمه هو غاب عنه، بل نسيه بعد أن كان محفورًا هو واسم الوطن فى ذاكرته. إنه يعيش فى إعياء لا يماثله إعياء؛ يعيش مقهورًا مخذولاً كاسف البال، يتخذ الظلام له سترا، ويضرع إلى ربه مستغيثا أن يخلّصه من هذا العذاب الذى استحالت الأعياد فيه مقابر ومآتم. وتغمره حيرة، ويغمره قلق لا حدود له، ويتعذب عذابًا لم يتعذبه أحد. لقد أصبحت الحياة كلها عذابًا فى عذاب وآلامًا وأهوالاً ثقالا. وبنفس هذا الصوت المملوء ألما وحزنًا وحسرة ولوعة نظم ديوانه «شجر الليل» مصوّرًا محنة مصر بالكارثة، وكذب ظنها فى النصر، وخيبة أملها المفاجئة، وهو يرتجف فزعًا وهلعًا، منكسر الخاطر وكل ما حوله يموت، لا الإنسان فحسب، بل حتى الليل والصباح، ويشعر كأنه أصبح كأسًا فارغة، يتقطر فيها الزمن الميت، وتتراءى له مدينته مجروحة جرحًا عميقًا ينزّ دمًا لا يرقأ، ويحسّ كأنه يهوى فى قاع بئر عميق معتم مظلم لا قرار له، وتدور فى نفسه أسئلة تخنقه، وتقضّ عليه مضجعه كل مساء وكل صباح.

ثم يكون نصر أكتوبر سنة ١٩٧٣ ويُنزل جنود مصر البسلاء بالجيش الإسرائيلى فى سيناء هزائم ساحقة، ويمتلئ قلب صلاح فرحًا وابتهاجًا مع شعبه، ويُحيّى أوّل جندى رفع على سيناء علم الوطن المفدّى، منشدًا:

تمليناك حين أهلَّ فوق الشاشة البيضاءِ
وجهك يلثُم العلما
وترفعه يداك
لكى يحلّق فى مدار الشمسِ
حرَّ الوجه مقتحما
ولكن كان هذا الوجه يظهر ثم يَسْتخفى
ولم ألمح سوى بسمتك الزهراء والعينين
ولم تُعلن لنا الشاشة نعتًا لك أو إسما
ولكن كيف كان اسمٌ هنالك يحتويك
وأنت فى لحظتك العظمى

تحوّلت إلى معنى كمعنى الحبِّ
معنى الخير معنى المجد معنى النور
معنى القدرة الأسمى

وصلاح يصوّر فى هذا النشيد فرحة كل مصرى رأى علم وطنه على شاشة التليفزيون – يرفرف على سيناء، أو قرأ خبر رفعه على تلك البقعة من أرضنا الطيبة. ووَدَّ كل مصرى – حينئذ – لو عانق العلم أو قبَّله، كما قبَّله الجندى الذى رفعه بيديه شامخًا إلى عنان السماء، وهو يبتسم وعيناه تلمعان بفرحة الظفر الباهر. وإنه لجندى مصرى من جنودنا المجهولين البررة الذين يفدون بقاعَ الوطن وحبّات رماله بدمائهم الزكية؛ غير ملقين بالاً لمجد سوى مجد مصر الحبيبة، ولذلك لا يعنيهم ذكر أسمائهم وتسجيلها، فأسماؤهم لا تهمهم، إنما يهمهم وطنهم وعلمه الذى ينبغى أن يخفق دائمًا فوق الذرى الشماء. وتتوالى أجزاء النشيد وكلماته حاملة وهج الفرحة وكأنها عطر للأبصار والآذان. ويتلو صلاح النشيد بنشيد ثان لتحية أوّل مقاتل عانق تراب سيناء وقبَّله، بنفس العطر ونفس الفرحة.

ويعود إلى صلاح صوته الشارد، ويوقِّع على أوتار قيثارته طائفة جديدة من قصائده يودعها ديوانه الأخير: «الإبحار فى الذاكرة»، ويجعل تحية الجنديين السالفين فاتحته، وتعلو نبرة صوته، فلم يعد الصوت الخافت المبحوح الذى طالما ردّده أيام الجفاف والجدب والصقيع والظلام والألم واللوعة والسأم والملل؛ فقد أخذ يستعيد بهجته بالحياة وبأمسياته فى عُرْس الشعر والموسيقى والألحان والضحك الجذلان والرقص الفرحان. ويعود إليه شغفه الشديد بمدينته، وينتشى. وتتسع به النشوة، ويتنقَّل بين صحو ومحو، وهما مبثوثان فى شعره من قديم، ويحاول الاقتراب من الفيض الروحى الصوفى. وجعله ذلك يمزج حبّه فى بعض منظوماته بنفحة صوفية. ومعروف أن المتصوّفة يبثّون الحبَّ الإنسانى فى وجدهم الإلهى. ويعكس صلاح الموقف أحيانًا، فيبثّ فى حبّه الإنسانى وجدًا شبيها بوجد الصوفية، وأتاح ذلك لأشعاره سعة فى المعانى وإيحاءاتها بحيث أصبح يكثر فيها الرمز والتأويل.

ومرَّ بنا فى صدر حديثنا عن مضمون شعره أنه يضطرم فيه أمل قوى فى أن تسود الحرية والعدالة الحياة الإنسانية، فلابدّ من الحرية حتى تصان كرامة الإنسان، وحتى لا تُهْدر شخصيته، ولابدّ من العدالة حتى لا يستعلى الأقوياء على الضعفاء. ولا يغيب فى شعر صلاح إيمانه بقدسية الدين، ومن حين إلى حين يتّجه إلى ربّه خاشعًا متوسّلًا ضارعًا، ونشعر أنه يجد الطمأنينة والأمن دائمًا فى رحابه. ومعنى ذلك أننا لا نجده فى دواوينه ملحدًا إلحادًا يعصف بإيمانه، إنه شاعر مخلص لوطنه يؤمن بمقدّساته، ويحرص حرصًا شديدا على الحرية، وأيضا على العدالة، بل إنه فى شغل بها دائما حتى لا يرى بائسًا محروما.

ولعلّى أكون - بكلّ ما قدمت - أوضحت بعض الإيضاح مضمون الشعر الحر الجديد عند صلاح، وأنه استطاع أن يستحدث لهذا الشعر مضمونًا مخالفًا لمضامين الشعر السالفة، مضمونًا يشغل بالإنسان وهمومه ومطامحه من خلال مواقف شتى فى الحياة، وقد داخلتْ هذا المضمون وخالطته عناصر كثيرة من التراث الأدبى والفكرى العالمى، عربيًّا وغير عربى.

وكل ما قلته عن مضمون الشعر الحرّ الجديد عند صلاح إنما يصوّر ظاهرًا منه ولا يصوّر بدقة باطنه ومحتواه وما يحمل من رموز مشعة، ومن وميض وبريق وتلألؤ. ومهما أوضح بعض جوانبه وسلّط عليها من الأضواء ما يكشفها، تظلّ كثرة من منظوماته مضاءة نصف إضاءة وقد تزيد الإضاءة وقد تنقص. وكل ذلك يَفْسح فى شعره للسَّعة فى إيحاءات معانيه عن طريق ما تعرض فيه من صور وخيالات مبتكرة. وليس ذلك فحسب، فإن كثيرًا منها توشك وشائج الحسّ وروابط العقل أن تهن فيه وهنًا شديدا.

٣

وأسلفت أننى حين اشتدت المعركة بين أنصار الشعر الموروث والشعر الحر التجديدى كنت أطيل النظر فى نواقص الإيقاع الموسيقى لهذا الشعر الجديد، وأقول فى نفسى إنه لابّد لمن يظهر فيه شعراء نابهون يعايشون إيقاع الشعر الموروث،

ويشتقّون منه نظامًا نغميًّا جديدًا يتلاءم معه،ويُشْبع النزعة التجديدية عند أصحاب هذا الشعر وناظميه، على نحو ماحدث فى الموشحات الأندلسية من المزاوجة بين أوزان وأوزان والمخالفة بين قوف وقواف؛ إذ تتألف الموشحة- كما هو معروف- من مراكز متحدة الأوزان والقوافى، تليها أدوار تختلف قوافيها وتتنوع من دور إلى دور. ولاحظ الأندلسيون- بحسّهم الدقيق- أن أنغامًا سقطت من إيقاع الموشحة، فتلافوها بتقصير الشطور، حتى لتصبح الموشحة الجيدة أحيانًا أوفر أنغامًا من القصيدة التقليدية، مما أتاح لفن التوشيح ازدهارًا فى الأندلس، وأن تحاكيها فيه البلدان العربية إلى اليوم، إذ وجدت فيه إيقاعًا موسيقيًّا زاخرًا بالنغم. وهو ما جعلنى آمل للشعر الحرّ شاعرًا مرهف الحسّ رقيق الشعور، يستدرك ما فات هذا الشعر من وحدة البيت ووحدة الشطر ورنات القافية المردَّدة، مستعينًا فى ذلك بمخالطة الإيقاع الشعرى الموروث مخالطة خصبة، بحيث يصوغ منه للشعر الحر إيقاعًا جديدًا له نسبه النغمية، وأوضاعه اللحنية الجديدة.

وبمجرد أن أخذت فى قراءة الديوان الأوّل لصلاح: «الناس فى بلادى» وإذا بى أجد نفسى أمام شاعر كنت أنتظره وأنتظر منه أن يهيئ للشعر الحر إيقاعًا نغميا جديدا؛ فقد تمثّل بقوّة إيقاع الشعر الموروث ومضى يستغلّه فى إيجاد الإيقاع المنشود للشعر الحر، بحيث يتواصل الإيقاعان تواصلًا لا ينقطع. ولكى يتضح لنا جهد صلاح فى إيجاد هذا الإيقاع الشعرى الجديد نذكر ثانية ما قلناه فى غير هذا الموضع من أن الأسلاف فرّعوا منه إيقاعات متنوّعة، وأقصد إيقاعات الموشحات المذكورة آنفًا، وإيقاعات الشعر الدورى، وجميعها تتمسك بفكرة الشطر والبيت وتتنوّع القوافى فيها تنوّعًا واسعًا. وكان قد سبق أصحاب الشعر التعليمى إلى استحداث الشعر المزدوج، الذى تتحد القافية فيه بين كل شطرين فى البيت وتتغير بتغير الأبيات. وكل تلك الألوان الشعرية وإيقاعاتها تمثّلها صلاح تمثّلًا دقيقًا، وأخذ يخضع تشكيلات الكثرة الغالبة من منظوماته لها. وليس معنى ذلك أنه ألغى فى منظومة الشعر الحر فكرة السطر، بل لقد أبقاها؛ لأنها من جوهره وصميمه، وأبقى معها ما يميزها من الطول أحيانًا، ومن القصر أحيانا.

ونحن لا نكاد نمضى معه فى الديوان الأوّل المذكور آنفًا حتى نقرأ قصيدته: «هجم التتار». وهو يستهلها على هذا النمط:

هجم التتارْ
ورموا مدينتنا العريقة بالدمارْ
رجعت كتائبنا ممزَّقة وقد حَمِىَ النهارْ
الراية السوداء والجرحى وقافلةٌ مواتْ
والطبلة الجوفاء والخطو الذليل بلا التفاتْ

وتتوالى المنظومة على هذه الشاكلة مقفّاة، وتارة يتكوّن السطر من تفعيلة واحدة، كما فى السطر الأوّل، وقد يتكوّن من ثلاث تفعيلات كما فى السطر الثانى، أو من أربع، كما فى السطور الثلاثة التالية، وقد يتكوّن من تفعيلتين، كما فى بعض السطور الأخرى من المنظومة. والمهم أن الشاعر أعاد بحسِّه الموسيقى المرهف القافية إلى كل سطرين من المنظومة، على طريقة الشعر الدورى، حتى يمتع قارئه برنّاتها الموسيقية. ونمضى مع صلاح إلى قصيدته: «عيد الميلاد» ونقرأ فى فاتحتها:

نزح المساءُ ولم أزل أحيا بأحلام النيامْ
أرِدُ النهار بمقلتى سأمان من هول الزحامْ
ماذا علىَّ لو انعطفت لغرفتى حتى أنام
وأغوصُ فى بحر السلام

والقافية الميميّة متّحدة فى هذا الجزء المكوَّن من أربعة سطور ويمكن أن يعدّ كل سطر من السطور الثلاثة الأولى بيتًا من مجزوء الكامل، كما يمكن أن يعدّ السطر الرابع شطرًا من هذا المجزوء. ويلى هذا الجزء من المنظومة خمسة أجزاء بعدد سطوره وتفاعيله ولكل جزء قافية موحّدة. والمنظومة - بذلك - لا تتعانق مع القصيدة التقليدية بقافيتها فحسب، بل تتعانق أيضًا بسطورها التى يمكن أن تتوزع على شطرين فتصبح من مجزوء الكامل. وهو تشكيل فى إيقاع الشعر الحرّ

عند صلاح يوضح - من بعض الوجوه - التواصل الوثيق بينه وبين إيقاع الشعر التقليدى. ونقرأ فى مطلع منظومته التالية: «سوناتا»:

ولا تُشْغلى إننا ذاهبان إلى قريةٍ لم يطأها البَشَرْ
لنحيا على بَقْلها لا الحياة تضنّ علينا ولا النبْع جَفّْ
ونصنع كوخًا حواليه تلٌّ من الورد باحَتُه والسُّجُفْ
ويا فتنتى إسْأمى رحلتى وغربتنا المرفأ المنتظر

والمنظومة من وزن المتقارب، وهى مشطرة تمامًا مثل القصيدة التقليدية، وكل ما هناك أن الشاعر على هدى شعر الأسلاف الدورى وحّد القافية بين البيتين الأوّل والرابع، وكذلك بين البيتين الثانى والثالث. وبنفس الصورة نظم الجزء الثانى فى المنظومة. أما الجزء الثالث الأخير فأضاف بيتين فيه إلى البيتين الأوّل والرابع بنفس قافيتهما.

ويتابع صلاح هذه الصلة الوثيقة بين إيقاع الشعر الموروث وإيقاع الشعر الحر، حسب رؤيته الموسيقية، فينظم قصيدته «الرحلة» من البحر الكامل بقافية ميميّة موحّدة، ما عدا البيتين الأخيرين فقافيتهما رائية. وينظم القصيدة التالية: «الوافد الجديد» على نسق الشعر الدورى الذى تتحد فيه قافية كل بيتين متواليين. ويفتتح قصيدته «الأطلال» على هذه الشاكلة:

أطلال.. أطلالْ
يمشى بها النسيانْ
فى كفه أكفانْ
لكل ذكرى قَبرْ
وبينها قبرى

ودائمًا تتكرر قافية السطر الخامس فى الأجزاء التالية من القصيدة، على غرار ما نعرف فى المخمسات عند الأسلاف، إذ تتوالى فى أجزائها شطور أربعة ثم يليها شطر خامس تتكرر قافيته فى أجزاء المخمس المتعاقبة. وما نلبث أن نقرأ منظومته: «أناشيد غرام» وهو يستهلها بقوله:

يا أملًا تبسما
يا زهَرًا تبرعما
يا رشفة على ظَما
يا طائرًا مغرِّدًا مترنمًا
ما حطّ حتى حوّما

ولا يلفتنا هنا فقط اتحاد القافية فى هذا الجزء من المنظومة، وكذلك اتحادها فى الأجزاء التالية، بل يلفتنا أيضًا قصر السطور. وأكبر الظن أن الموشحات الأندلسية هى التى ألهمت الشاعر هذا النمط القصير السطور؛ فإن الأندلسيين- كما أسلفنا - تنبهوا إلى ما يحدثه قصر الشطور فى موشحاتهم من وفرة الأنغام، فحاكاهم صلاح فى هذا النسق الموسيقى الجديد.

ولا نريد أن نطيل بعرض تشكيلات كثيرة من الإيقاع الشعرى عند صلاح. فحسبنا ما ذكرناه، وهو كاف لبيان أن إيقاع الشعر الحر الجديد عنده ينبثق من أحشاء الإيقاع فى الشعر الموروث. وحقا قد يختفى الترديد للقافية من بعض منظوماته أو من بعض أجزائها، ولكنه كثيرًا ما يتلافى ذلك بحسن اختياره للفظ والصياغة. ومن المؤكد أنه وصل وصلًا بديعًا بين إيقاع منظوماته وإيقاع الشعر الموروث. وفى رأينا أنه أصبح حريًّا أن يوجد عروضىّ فطن نافذ البصيرة - مثل الخليل بن أحمد، واضع عروض الشعر العربى فى العصر العباسى، أو مثل ابن سناء الملك، واضع عروض الموشحات فى العصر الأيوبى - كى يضع للشعر الحرّ الجديد نِسَبَهُ اللحنية، ومقاييسه النغمية. مستعينًا بما استحدث فيه صلاح وغيره من منظومات متنوعة، تلذّ بجرسها وإيقاعها الأسماع والآذان.

٤

وكان قد شاع عن الشعر الحر الجديد أن ناظميه لا يرون بأسًا فى استخدام الكلمات العامية أحيانًا فى منظوماتهم، وأنهم لا يعنون بصياغتهم إلّا نادرًا،

أدخل الرثاثة والغثاثة على كثير من نماذجهم. غير أن ذلك إنما يصدق على ئفة منهم لا تجلِّى فيه، أما المجلون، وفى مقدمتهم صلاح عبد الصبور، فإنهم معون به نحو الصياغة الفصيحة الناصعة، بل كثيرًا ما نشعر عند صلاح بأنه اول أن يختار لمنظومته الكلمات ذات الرونق والعذوبة. وهو شىء طبيعى لمن نى بأن يغذى إيقاع الشعر الحرّ عنده بألحان الإيقاع فى الشعر الموروث ما رأينا آنفًا؛ فهو يكدح فى الإيقاع الموسيقى، وهو يكدح فى انتخاب ألفاظه صياغته، وهو مع كدحه لا يحاول - بأى صورة - تمثل الصياغة واللغة تقليديتين؛ لأن ذلك كان يعنى عنده وعند مدرسته التخلف عن العصر، بل لقد معوا - جادّين - إلى التحرر منها؛ وهو ما جعل طائفة منهم لا تجد حرجًا فى ستخدام بعض الكلمات العامية واليومية. وطال الجدل فى ذلك، ونشر صلاح صيدته «الحزن» وفيها هذه السطور:

ورجعتُ بعد الظهر فى جيبى قروشْ
فشربت شايا فى الطريقْ
ورتقت نَعْلى
ولعبت بالنَّرْد الموزَّع بين كفِّى والصديقْ
قل ساعةً أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين

وكان استخدام صلاح لهذه الكلمات مثار حملة عنيفة عليه. وفى رأيى أن أصحابها كانوا محقّين؛ لسبب مهم، ليس فى استخدامها، ولكن فى طريقة هذا الاستخدام. ذلك أنها استُخْدمت كما هى فى اللغة اليومية، دون أن يضفى عليها أى بريق خيالى، من شأنه أن ينقلها من استخدامها اليومى العادى إلى استخدام شعرى رائع.

ونستطيع أن نتصوّر ذلك بوضوح حين نرجع إلى الأزجال الطريفة التى نظمها شوقى، وكذلك إلى أزجال بيرم البديعة، فكل تلك الأزجال نظمت بلغة عامية، ولكنها على لسان شوقى وبيرم أصبحت أرفع من واقعها اليومى، لما بثا

فيها من مادة الشعر الخيالية وروحه، وهى بذلك لم تعد كلمات يومية مألوفة، بل أصبحت كلمات شعرية، لها نبض الشعر وحيويته وأخيلته مما يستثير مكنونات قلب القارئ وذهنه من المشاعر والخواطر؛ وهو ما يغيب عن فكر كثيرين. وكان من حسن حظ الشعر الحرّ الجديد أن النقاد حين حملوا على صلاح حملتهم الشعواء لاستخدام الكلمات اليومية فى السطور السابقة عدل عن هذا الطريق. وبذلك حمى لغة هذا الشعر من العامية المسفّة، ودفع شعراءه إلى التمسّك مثله بالفصحى السهلة البسيطة التى لا يحجبها عن القارئ أى حجاب من غرابة أو غير غرابة. ومن المؤكد أن حسَّه بالكلمات كان حسًّا مرهفًا، مما أتاح للصياغة فى شعره الحر كثيرًا من الصفاء والنصاعة والسلاسة.

وحتى الآن لم أتحدث عن جانب فى الشعر الحرّ الجديد عند صلاح لا يقل أهمية عن الجوانب السابقة، وهو جانب الوحدة العضوية التى عمَّمها فى منظوماته، بحيث غدت كل منها بنية فنية متماسكة تماسك الأعضاء فى التمثال، والألوان والخطوط فى اللوحة. ومن يرجع إلى منظوماته يجده يوزع تجربته فى المنظومة على أجزاء لا توجد بينها خنادق ولا ممرات شعورية أو فكرية، بل هى أجزاء متواصلة، تنمو من خلالها التجربة حتى تتكامل تكامل الأعضاء فى الكائن الحى. وحقًّا نجد عنده أحيانًا منظومات قصيرة، وكأنها تجارب لم تكمل، رأى أن يثبتها بجانب الحشد الكبير من أخواتها التامة الكاملة، التى توثق دائمًا الروابط بين أجزائها وحدةً عضوية نامية.

وكل ما قدمت إنما هو إلمام سريع بما أداه صلاح عبد الصبور فى دواوينه للشعر الحرّ الجديد من تجديد فى مضمونه وإيقاعه وصياغته وبنيته التامة التكوين، ومعروف أنه بسط جناح شعره وحلّق فى أجواء التمثيل ناظمًا طائفةً من المسرحيات الطريفة.

في اللغة

الفصحى المعَاصِرَة

١

يرجع تاريخ الفصحى إلى بضعة عشر قرنًا، وقد اجتازت فى هذا التاريخ الطويل مراحل وأطوارًا متباعدة، ولعلّ أوّل مرحلة هى مرحلة الدين الحنيف الذى تطوّر بالفصحى من لغة وثنية مادية إلى لغة ذات دين سماوى يحمل ما لا عهد للفصحى به من قيم روحية وعقلية واجتماعية وإنسانية. وطبيعى أن يُحدث هذا الدين فى الفصحى تطورًا هائلًا فى معانيها وألفاظها. وعادة يقف مؤرخو الأدب عند ألفاظ ابتدأ دلالاتها ابتداء، مثل الإسلام والإيمان والكفر والشِّرْك والصوم والزكاة والصلاة إلى غير ذلك من كلمات الدين الحنيف، وهى تكثر جدًّا إذ تشمل كل ما اختاره للشعائر الدينية وَللعقود والمعاملات من ألفاظ متنوعة الدلالات. ومما لا ريب فيه أن القرآن الكريم يُعَدّ بكل سوره ابتداءً لشريعة سماوية ولغة دينية باهرة وأسلوب بيانى معجز يأخذ بمجامع القلوب.

وسرعان ما بدأ عصر الفتوح الإسلامية واستقر العرب فى الأمصار وأخذوا يتناولون الحياة تناولًا جديدًا. فقد تحضّروا وسكنوا القصور ونعموا بالفُرش والملابس والمطاعم والمشارب، وأقبلوا على التزوّد بما كان لدى الشعوب المفتوحة من معارف وثقافات. وفى أثناء ذلك كانت الفصحى تتطور وتتحور ألفاظها وتتسع للتعبير عن دلالات حضارية وعلمية جديدة. وكم نُحت واشتُقّ من مئات الألفاظ للحضارة المادية وأدواتها الكثيرة، وبالمثل كم نُحت واشتق من مئات الألفاظ للعلوم والمعارف، وفَتحت الفصحى أبوابها لألفاظ أعجمية كثيرة عرّبتها، تارة تحوّر فيها: فى الحروف والحركات، وتارة لا تحور، وقد عقدوا لها كتبًا مفردة مثل كتاب المعرَّب للجواليقى وخصّوا المصطلحات العلمية بمعاجم متعددة، على نحو ما هو معروف عن كتاب مفاتيح العلوم للخوارزمى.

وقد تكامل للفصحى هذا الطور العلمى والحضارى فى العصر العباسى، وأدّته أداءً رائعًا، وهى لم تؤدّه من الوجهتين: العلمية والحضارية فحسب، بل أدته أيضًا أداءً رائعا من الوجهة الأدبية، فقد ازدهر الأدب بفرعيه من الشعر والنثر وظهرت فيه فنون مستحدثة مثل الشعر الصوفى والتعليمى والرسائل السياسية والمناظرات والمقامات والنثر التهذيبى والصوفى.

واستطاع الأدباء فى أثناء ذلك أن ينفذوا إلى أسلوب جديد، غَذَّوْه بعقولهم الخصبة وما أثاروه من المعانى المبتكرة، مع احتفاظهم فيه للفصحى بكل مقوماتها وأوضاعها النحوية والصرفية، وهو أسلوب نهض على أساسين لفظيين، هما نبذ الألفاظ الحوشية الجافية، ونبذ الألفاظ العامية المسفّة المبتذلة، أسلوب وسط بين الغرابة والابتذال، يقوم على الألفاظ المتخيّرة التى لا تنبو عن ذوق العباسيين المصفّى ولا عن حسّهم المرهف.

وتتكرَّر فى كتابات النقاد العباسيين تسمية هذا الأسلوب الجديد باسم أسلوب المولّدين وعادةً يصفون به أسلوب الأدباء العباسيين، وخاصة الشعراء، حين يقابلون بين أسلوبهم وأساليب الإسلاميين والجاهليين، غير أنهم لا يمضون فى الحديث عن بواعث ظهوره ولا عن السبب فى أنه أصبح الأسلوب العام. وفى رأينا أنه ليس من سبب وراء ذلك كله إلّا الرغبة الحقيقية لدى أدباء العصر العباسى فى تيسير الفصحى لعصرهم وتذليلها للناس، بحيث لا تخفى ألفاظهم على جماهيرهم، ولا يجدون فيها إسفافًا يخلّ ببيانها الفصيح.

٢

وكل ما حدث للفصحى من ألوان تطور فى العصر العباسى أخذ يحدث لها ما يماثله منذ أواسط القرن الماضى، فقد أخذت تنشأ فيها مصطلحات علمية وألفاظ حضارية لا عِداد لها ولا حصر، وأخذت تظهر فيها وتزدهر فنون مستحدثة ليس لها سابقة، وأخذ الأدباء يسعون بألفاظها وتراكيبها نحو التبسيط والتيسير. وقد أخذ علماؤنا الأبرار يمرِّنونها - مبكرين - على أداء العلوم

الغربية. وكان فى طليعة ما نقلوه إليها علم الطب بفروعه المختلفة، تجرَّدت له أوّلًا طائفة من غير الأطباء، ثم تجرَّد له أطباء مشهورون، ونُقلت كتب فى العلوم الرياضية. ونقل رفاعة الطهطاوى وتلاميذه القوانين الفرنسية المعروفة باسم «الكود» فى ثلاثة مجلدات.

ووُضعت كتب قانونية وقوانين مختلفة مثل قانون المحاكم الأهلية، ومضت صفوة تُعْنَى بنقل علم الاقتصاد الغربى ومباحثه منذ نهاية العقد الثامن فى القرن الماضى، وكان يسمّيه العرب علم المعاش. ومضت صفوة أخرى تعنى بعلم الاجتماع، وجهود فتحى زغلول فى نقله إلى الفصحى معروفة.

وجعل الإنجليز فى سنة ١٨٩٥ لغتهم الإنجليزية لغة التعليم فى مدرستى الطب والهندسة، فتوقف تيار النقل فى علومهما إلّا قليلا، غير أنه ظلّ قويًّا مطّردًا فى سواهما من العلوم، وخاصّة فى الاقتصاد والاجتماع والقانون، وأيضًا فى الفلسفة. ونجاهد الإنجليز جهادًا عنيفًا ونحصل على استقلال ٍمقيّد ببعض الشروط، وتتحوّل الجامعة المصرية الأهلية إلى جامعة حكومية، هى جامعة القاهرة الآن، وتضم بجانب كلية الآداب كليات الطبّ والعلوم والحقوق، ثم كليات الهندسة والزراعة والتجارة والطب البَيْطرى، وبأخرة تضم كلية الاقتصاد. ويتكاثر لمصر علماؤها الأفذاذ المتخصصون فى جميع فروع العلم.

وتحدث نهضة علمية عظيمة، ويسود شعور عام بوجوب وضع المصطلحات العلمية جميعها فى الفصحى، ويخرج الدكتور محمد شرف سنة ١٩٢٨ معجمه النفيس فى العلوم الطبية والطبيعية، ويتأسس المجمع اللغوى، ويجعل من أغراضه الأساسية وضع المصطلحات العلمية. وينهض بهذا الجهد منذ دورته الأولى، وكلما أمضى شوطًا من الزمن اتسع جهده فى هذا المجال، وتكاثرت لجانه العلمية، وإنه ليبلغ الآن مجموعُ ما وضعه من تلك المصطلحات أكثر من ستين ألف مصطلح فى مختلف العلوم. وليس ذلك كل ما نهض به فى هذا الاتجاه، فقد أرسى لصوغ المصطلحات العلمية وتعريبها قواعد سديدة ترسم ضوابط التعريب من جهة، وتعين علماءنا على صياغتها من جهة ثانية، مثل جواز تكملة المادة اللغوية

بمشتقات غير معجمية، وجواز الاشتقاق من أسماء الأعيان والجواهر، وقياسية المصدر الصناعى، إلى غير ذلك من قواعد تيسّر وضع المصطلح العلمى وتذلّله تذليلاً. وقد استطاع أعلام من العلماء فى مصر والبلاد العربية أن يسهموا فى هذا العمل العلمى الجليل بوضع معاجم علمية متنوعة. وليس من ريب فى أن هذه الجهود العلمية الخصبة توشك أن تتحول بالفصحى العلمية المعاصرة إلى لغة علمية عالمية.

ولم تكسب الفصحى المعاصرة ألفاظ المصطلحات العلمية وحدها، فقد كسبت أيضًا آلاف الألفاظ المعبرة عن أدوات الحضارة وشئون الحياة العامة، وكثير منها كانت قد عُنيت به المجامع اللغوية الأهلية التى تكونت بمصر فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن، ووضعت لطائفة منه ألفاظًا مستحدثة وارتضت بعض ما شاع منه على ألسنة الجمهور وأقلام الكتاب.

وعُنى المجمع اللغوى فى دوراته الأولى بألفاظ الحضارة وتوقفت عنايته بها فترة، ثم عاد إليها وألّف لها لجنة، تزخر بنشاطها مجلّته ومحاضره، وبهما حصيلة كبيرة من الألفاظ الحضارية المتصلة بجوانب الحياة العصرية.

وبجانب ألفاظ الحضارة ومصطلحات العلوم تحمل الفصحى المعاصرة مصطلحات سياسية كثيرة، ويتضح ذلك فى المقالات الصحفية التى يقرؤها الجمهور كل يوم فإن القارئ العادى لها يشعر بحاجته حاجة ملحّة إلى معجم يشرح له كثيرًا من الألفاظ السياسية المحدثة التى لا تتّضح له مدلولاتها اتضاحًا كافيًا. ولنترك السياسة إلى لغة النقد الأدبى المعاصرة فإنها تفترق مفارق بيّنة عن لغة النقد الأدبى القديم، ففى الشعر مثلاً يتداول النقاد المعاصرون مثل هذه الألفاظ أو المصطلحات: الشعر الغنائى والملحمى والتمثيلى والمدرسة الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية والتجربة الشعرية والوحدة العضوية والصورة والمضمون والمأساة والملهاة ونظرية الوحدات الثلاث: وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع، والسببية والحدث المتوتر الحاد. ويتداول المعاصرون من النقاد فى القصة ألفاظًا ومصطلحات من نفس هذا الطراز المحدث مثل: المذهب

الواقعي والطبيعي والنفسي والوحدة السلوكية والشخصية النامية والبعد الاجتماعي والنفسي والإنساني والصراع الفكري والصراع الطبقي والتكوين العام للأحداث والمواقف ورسم الشخوص رسمًا بيّنًا.

وقل ذلك نفسه في النقد المسرحي ونقد الفنون. وكأننا نتعامل في كل ذلك بلغة محدثة أو قل هي الفصحى المعاصرة تتشكل أشكالاً وأنماطًا جديدة في ميادين العلم والحضارة والسياسة ونقد الآداب والفنون.

٣

وإذا كانت الفصحى المعاصرة قد تطورت في هذه الميادين جميعًا، واستوعبت ما لا يكاد يحصى من الألفاظ والمعاني فإن تطورها في مجال الأدب بفرعيه من الشعر والنثر قد يكون أوفر نموًّا وحيوية، أما الشعر فقد كثر ناظموه المعاصرون في البلدان العربية وكثرت دواوينهم كثرة مفرطة، وحدثت فيه ضروب شتى من التحول والتطور، مما أعدّ لظهور أنماط جديدة فيه سياسية وقومية واجتماعية. وليس ذلك فحسب، فقد مضى الشعراء يغذون أشعارهم باتجاهات الشعر الغربي من رومانسية ورمزية وواقعية، وأخذت مضامين شعرهم تتنوع تنوعًا واسعًا، كما تنوّعت أشكاله الموسيقية وظهرت وازدهرت فيه المسرحية الشعرية. وتُكْتَبُ في هذه التحولات في الشعر المعاصر وأعلامه بحوث مطولة.

وبالمثل حملت الفصحى المعاصرة فنونًا نثرية مستحدثة أهمها المقالة والقصة والمسرحية، وقد نشأ قالب المقالة عند الغربيين بتأثير الضرورات الصحفية، وحاكاهم فيها كتّابنا منذ نشأت عندنا الصحف في القرن الماضي. ولم تكن الفصحى تعنى بالقَصّ إلاّ قليلاً: في المقامة وبعض نماذج هنا وهناك، وقد تركت القصة الطويلة للأدب العامي، وكُتبت فيه قصص شعبية كثيرة، حتى إذا اطّلع أدباؤنا في القرن الماضي على قصص الغربيين الطويلة أخذوا في تمصير بعض نماذجها، ثم عُنوا – فيما بعد – بنقل كثير منها نقلاً دقيقًا. ولم يلبثوا في هذا القرن العشرين أن نشطوا – وخاصة منذ العشرينيات – في كتابة القصة والأقصوصة،

وإنه ليصعب حصر القُصّاص اليوم فى مصر والبلاد العربية فضلاً عن حصر قصصهم الطويلة وأقاصيصهم القصيرة. ولم تكن الفصحى تعرف فن المسرحية، وعلى شاكلة القصة عُنى أدباؤنا أوّلاً بتمصير بعض المسرحيات الغربية، ثم عنوا بترجماتها الدقيقة، ولم يلبث أن ظهر للفصحى كتّاب مسرحيون عديدون، وإنهم ليعدّون الآن بالعشرات فى مصر والأقطار العربية. وفى كل هؤلاء الأدباء من المسرحيين والقصاص وأصحاب المقالات وآثارهم تُكْتَبُ بحوث طوال.

وإذا كان العباسيون - من قبل - شعروا بأنهم فى حاجة إلى أسلوب مولّد يرتفع عن الابتذال ويهبط عن الإغراب الشديد، أسلوب وسط يقترب من أفهام عامة المثقفين دون ركاكة أو إسفاف فإن الأدباء النابهين شعروا فى عمق منذ أواسط القرن الماضى بأن ما انتهى إليه أسلوب الفصحى حينئذ من الجمود والضيق والتقيّد بأغلال السجع والبديع يحول بينهم وبين ما يريدون أداءه. وكانوا قد عرفوا للفصحى أسلوبًا متحررًا من هذه القيود عند ابن المقفع وأضرابه، فعمدوا إلى محاكاته، ولم يكتفوا بذلك، بل أخذوا يحاولون النفوذ إلى أسلوب أكثر سهولة ويسرًا، وتضافرت عوامل مختلفة على شيوع هذا الأسلوب الجديد بسبب انتشار التعليم واستخدام المطابع وذيوع الصحف، فكثر القراء، وكثر التبسيط والتيسير فى أسلوب الفصحى بين المترجمين والكتاب المختلفين. وكلما أمضت الفصحى المعاصرة شوطًا من الزمن اتسع فيها هذا التيسير والتبسيط.

ودَوْر الصحافة فى هذه الفصحى المعاصرة أوسع وأكبر شأنًا من دور الكتب المترجمة والمؤلفة، ومعروف أن الصحافة أخذت تنشط منذ عصر الخديو إسماعيل، ولم تكن تتّجه مثل أصحاب الكتب إلى الجماهير المثقفة فحسب، بل كانت تتجه إلى جميع الطبقات فى الأمة، وكانت عنايتها شديدة بالطبقات الشعبية الدنيا، إذ كانت تريد أن تحظى بأكبر جمهور قارئ وأن تقدم إليه ما يُغْريه على الإقبال عليها والمتاع بها، ولذلك كان الكاتب فى أى صحيفة يحاول جاهدًا أن يبسّط لغته، حتى يدنو من العامة، وحتى لا يكون بينه وبينها أىُّ حجاب فى الخطاب، لا فى الأفكار ولا فى الألفاظ. فالأفكار مهما كانت عميقة أو دقيقة

تبسّط تبسيطًا شديدًا، حتى لا تجد الجماهير أى عسر أو مشقّة فى فهمها، والألفاظ تختار سهلة، حتى يفهمها الشخص العادى فى الأمة دون أية صعوبة.

ونَمْضى فى القرن الحاضر إلى حقبة العِشْرينيات التى نشأت فيها الأحزاب، فنجد كل حزب يؤسس لنفسه صحيفة ينشر فيها آراءه فى الحكم والسياسة، وأخذت كل صحيفة تجتذب إليها علمًا من أعلام الأدب حينذاك، واختصم هؤلاء الأعلام فى شئون السياسة والحكم خصومات عنيفة، وأثاروا خصومات لا تقلّ عنفًا فى شئون الأدب قديمه وحديثه، وأخذوا يعرضون على القراء - استمالة لهم وجذبًا - فصولاً من أدبنا العربى القديم ومن الأدب الغربى الحديث. وبذلك التحمت صحافتنا بالحركة الأدبية، وأفادت منها غزارة فى معانيها ودقة فى أفكارها؛ إذ تغذت من أدب هؤلاء الأعلام وأضْفَوْا على لغتها المعاصرة مسحةً من الجمال الفنى مع محاولاتهم الخصبة لتبسيط الفصحى وتيسير أسلوبها المعاصر حتى تسيغها الجماهير وتجد فيها متاعًا هنيئًا.

وجانبان يلاحظان بوضوح فى هذا الأسلوب الميسّر المبسّط لفصحانا المعاصرة، أما الجانب الأوّل فاستخدام طائفة من أدبائنا فى مقالاتهم وقصصهم لكثير من الكلمات الشائعة فى العامية التى يظن أنها غير فصيحة، بينما هى عربية فصيحة، وإن دارت على ألسنة العامة. ولا شك فى أنهم يقصدون قصدًا إلى استخدامها فى كتاباتهم، حتى يدنوا من الجماهير أكثر فأكثر. وحتى تدرك وتتمثل ما يعرضون عليها من خواطر وأفكار، ونضرب مثلاً فذًّا من هؤلاء الأدباء: إبراهيم عبد القادر المازنى، إذ كان يمتاز بحاسة لغوية مرهفة أعانته على التقاط كثير من الكلمات الشائعة فى العامية وردّها إلى الفصحى، لأنها فى واقع الأمر فصيحة، وإن لاكتها العامة. وبذلك كان يحدث تبسيطًا - يشغف به - فى تعبيراته، مع الاحتفاظ فى دقة بمقومات العربية وأوضاعها فى الإعراب وتصريف الكلمات، ومع استخدام لغة بيانية ناصعة رصينة. وهذا الجانب فى الأسلوب المبسَّط الحديث لفصحانا ينبغى أن تتضاعف العناية به، بحيث يُعْنَى كل بلد عربى بوضع معجم تُسْتَقْصَى فيه الألفاظ العامية العربية الأصل التى تشيع فى ألسنة

أبنائه مع النصّ على المشترك من هذه الألفاظ بين البلاد العربية، ليستغلّ ذلك كلّه الأدباء المعاصرون فى كتاباتهم القصصية والصحفية، وحرىّ بى أن أذكر أن «المعجم الوسيط» صحّح كثيرًا من الألفاظ العامية وسلكها فى الألفاظ الفصيحة وهو عمل جدير بالشكر والثناء.

والجانب الثانى الذى يلاحظ فى الأسلوب الجديد المبسط لفصحانا المعاصرة أنه نشأت فيه بحكم التطور اللغوى صيغ وعبارات يظن لأوّل وهلة أنها غير فصيحة، حتى إذا عرضها العالمون باللغة على قواعدها وتصاريفها وجَدُوا لها وجوهًا من التخريج تجعلها عربية فصيحة. وتُعْنى بذلك لجنة الألفاظ والأساليب فى المجمع اللغوى، وقد أخرجت فى ذلك جزءين وهما يسوِّغان كثيرًا من هذه العبارات والصيغ. والفصحى المعاصرة فى هذا الصنيع تجرى على سنن اللغات، فتراكيبها وصيغها جميعًا لا تستعصى على التطور، ولا هى أشياء ثابتة راسخة كالصخر الأصم، بل هى كائنات حية مثل أصحابها، فهم فى تطوّر وتغيّر مستمرين من يوم هبوطهم فى مهودهم إلى يوم استقرارهم فى لحودهم، وكذلك التراكيب والصيغ فى اللغة، فهى ما تنى تتحرك وتتطور وتتغير. وهو جانب واسع جدًّا فى الأسلوب المبسط الجديد لفصحانا المعاصرة، وينبغى أن لا نغلق أبوابها من دونه، بل نفتحها على مصاريعها للعبارات والتراكيب المستحدثة ما دمنا نجد لها تخريجًا يسوِّغها ويسبغ عليها صفة الفصاحة.

٤

ولعل فى كل ما قدّمت ما يصوّر كيف أن الفصحى المعاصرة تعيش مرحلة خصبة من جميع الوجوه، إذ وَسِعَتْ مضامين شتى من العلوم والآداب، ونفذت إلى أسلوب ميسّر مبسّط، من شأنه أن يساعدها على انتشارها فى جميع الألسنة، وقد ظفرت بفنون كانت خاصة بالعامية، مثل فن القصة الطويلة، فقد كانت العامية تنفرد بها قبل العصر الحديث، كما أسلفنا، وما إن شركتها الفصحى المعاصرة حتى أصبح لها القِدْحُ المعلّى فى لغة القصّ. ويلاحظ أن القُصّاص الذين لا يزالون

يتخذون العامية أداة لقصصهم فى عصرنا لا يَنُون يحوِّرون فى تراكيبهم وعباراتهم تحويرات متنوعة محاولين اللحاق بركب الفصحى. ولا أرانى أغلو إذا قلت: إن اللهجة العامية المستخدمة فى كثير من القصص والمسرحيات المعاصرة ليست هى نفس اللهجة العامية اليومية المتداولة كما قد يظن كثير من الناس، بل هى لهجة وسطى بين العامية والفصحى. وهذا نفسه يلاحظ فى الأزجال الشعبية المعاصرة، فلغتها تقترض كثيرًا من كلمات الفصحى المعاصرة وتراكيبها. ومعنى ذلك أن الفنون الأدبية فى العامية تندفع فى عصرنا إلى الاقتراب من الفصحى اندفاعًا يبشّر بأنها ستصبح يومًا لغتها السائدة. ومن هنا كنت أخالف من يبالغون فى تقدير خطر العامية على الفصحى المعاصرة، والحقيقة عكس ذلك، فإن الفصحى المعاصرة ما تزال تقهر العامية فى كل ميدان تلتقى معها فيه.

وكلنا نعرف أن الفصحى المعاصرة استولت منذ القرن الماضى على أكبر ساحة لغوية شعبية فى العصر، وأقصد ساحة الصحف ومرّ بنا آنفًا أثرها فى أسلوبها المبسط المعاصر، ولم نعرض لأثرها فى أدبها، وهو أثر واسع، إذ جعلته يحمل ما يعزّ حصره من الموضوعات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والفكرية، وجعلته يحمل صورًا أدبية جديدة. ولست أريد أن أتحدّث الآن عن هذه الجوانب إنما أريد أن ألفت إلى أن الصحف لم تقف عند مخاطبة بيئة مثقفة بعينها، كما كان شأن أدبائنا المتخاطبين بالفصحى قبل هذا العصر، فقد تخطت لعصرنا الحواجز الطبقية فى الشعب وخاطبت جميع طبقاته وجماهيره. وها هى ذى الملايين فى بلادنا العربية تغدو وتروح كل يوم وفى أيديها الصحف تقرأ فيها صباح مساء. وهو غزو كبير للفصحى غزت به العامية منذ أواسط القرن الماضى، إذ سلبتها جمهورها القارئ، وجعلته يحس بقوّة أن مثله اللغوى الأعلى إنما هو فى الفصحى المعْرَبَة.

ولم تستول الفصحى المعاصرة من العامية على ساحة الصحف وكلماتها المطبوعة فحسب، فقد أخذت أيضًا تستولى منها على ساحة الإذاعة وكلماتها المسموعة والمرئية، وحقًّا تكثر فى هذه الكلمات الأخطاء النحوية والصرفية

ولكن هذه الأخطاء ستزول فى رأينا حتمًا بتأثير الرأى الأدبى العام وما يتطلبه فى المسموعات والمقروءات من الصحة اللغوية. ولا ريب فى أنه يوجد بين المتحدثين فى الإذاعات من يعنون بلغتهم وصياغتهم وخاصة الأدباء المعاصرين. والإذاعات تعد - بحق - وسيلة مهمّة من وسائل نشر الفصحى فى عصرنا، لكثرة الملايين المستمعة لها يوميًّا كثرة تفوق كل حدّ، إذ تستطيع أن تحمل الكلام توًّا إلى جميع أرجاء العالم فى الشرق والغرب: إلى من يسكنون القصور والأكواخ ومن ينزلون على سفوح الجبال وفى بطون الأودية ومن يعيشون فى المصانع والمدن وفى المزارع والقرى وفى البوادى والنجوع. والمستمع إليها ليس من الضرورى أن يكون قارئًا، فهى تخاطب القارئين والأمّيين على السواء. ولهذا ينبغى أن تتضاعف الجهود فى مختلف الإذاعات لتبلغ بالفصحى المعاصرة الغاية المأمولة لها من الذيوع على جميع الألسنة فى بلداننا العربية.

وواضح مما ذكرت أن الفصحى تحيا فى عصرنا حياةً مزدهرة إلى أبعد حدود الازدهار، وهو ازدهار أتاح لها لغة علمية حديثة وفنونًا أدبية متنوعة وأسلوبًا مبسّطًا ميسّرًا، مع استيلائها على ساحة الصحف، ومع محاولاتها الجادّة فى الاستيلاء على ساحة الإذاعة. وإنى أومن بأنها ستظل تزداد ازدهارًا وانتشارًا من يوم إلى يوم حتى تحل نهائيًّا فى الألسنة مكان العامية، لا فيما بقى لها من الفنون الأدبية الشعبية فحسب، بل أيضًا فى لهجات التخاطب اليومية.

لغة المسرح
بين العامية والفصحى

١

كثيرون يظنون أنه لم يكن لمصر عهد بالمسرح وتمثيلياته قبل محاكاتها للمسرح الأوربى فى النصف الثانى من القرن الماضى، وهو ظن مخطئ، إذ كان لديها من قديم مسرح خيال الظل، وهو مسرح دمى متحركة متكلمة. وعرف العرب هذا المسرح فى مطالع القرن الثالث الهجرى، إذ نجد فنانًا خياليًّا يتوّعد الشاعر الهجّاء دعبلًا إن هو هجا أباه أن يتخذ أمه فى الخيال سخريةً يُضْحك عليها الناس. وشاع الخيال فى العالم العربى، وعُنيت به مصر زمن الدولة الفاطمية، إذ كانت تكثر من الاحتفالات فى الأعياد الإسلامية والمسيحية والمصرية القديمة، ويقول المقريزى: «كان الناس يطوفون فى تلك الأعياد بالخيال والتماثيل والسمّاجات». والتماثيل هى دمى خيال الظل وأشباحه والسمّاجات: شخوص كانوا يتراءون فى صور منكرة مضحكة. ويقال إن صلاح الدين الأيوبى الذى كان فى شغل دائمًا بحرب الصليبيين اختلس من أيامه التى كان يقضيها فى القاهرة بعض الوقت ليشاهد مسرح خيال الظل، وأُعجب بما رآه عليه من تمثيل ودمى متحاورة.

ويرقى ابن دانيال أكبر الخياليين فى عصر المماليك بتمثيليات خيال الظل رقيًّا بعيدًا، إذ ألّف له - كما ذكرنا فى كتابنا: الفكاهة فى مصر - ثلاث تمثيليات بديعة، أولاها وأهمها تمثيلية «طيف الخيال» وهى ملهاة هزلية، تصور جوانب من الحياة الاجتماعية فى عهد الظاهر بيبرس، ونرى طيف الخيال فى فواتحها يعرض أمر بيبرس المشهور بتحريم الغوايات وتشديده فى عقاب أصحاب الحانات، ويتصور أن إبليس مات وانتهت غواياته ويرثيه رثاءً هزليًّا مضحكا، واصفًا كيف كُسرت أوانى الخمر ودِنانه، والخمارون يتباكون بدموع غزيرة. وتبدأ مشاهد

الملهاة، وهى تدور حول مشكلة الخاطبة فى العصور الماضية وما كان يحدث عن طريقها من أغلاط فى حقائق العروسين، فالعريس يدّعى أنه أمير من أمراء الموصل وحقيقته أنه بائس فقير، والعروس شمطاء قبيحة منتهى القبح. وتحدث فى أثناء الزفاف مفارقات مضحكة كثيرة يتخللها إنشاد الشعر والغناء والرقص. وشخوص الملهاة فى غاية الوضوح. ويطّرد فيها تسلسل منطقى محكم، وبيئتها المصرية مصوَّرة تصويرًا دقيقًا سواء فى أحداثها السياسية أو فى علاقات الرجال بالنساء أو فى علاقات الشعب بحكّامه. وتمثيلية ابن دانيال الثانية بعنوان «عجيب وغريب» وهى تصور سوقًا مصرية يدخلها واحد بعد واحد وكل منهم يتحدث فنضحك إذ يمثّل فى حديثه وعلى لسانه حرفته التى يحترفها أو جاليته التى ينتسب إليها والتى هبطت القاهرة حديثًا، ونراهم وقد جمدت ألسنتهم عند صور معينة من الكلام. والتمثيلية الثالثة بعنوان «المتيَّم» وهى خاصة بالحب وحيل المحبّين، وفيها مشاهد مضحكة من عراك الديكة ونطاح الكباش والثيران.

ومن يقرأ هذه التمثيليات يلاحظ توًّا أن ابن دانيال مع محافظته على السجع فيها والشعر اقترب قربًا شديدًا من لغة زمنه اليومية، فأحيانًا يسكّن أواخر الكلمات غير ملتزم لعلامات الإعراب فيها، وأحيانًا يستخدم كلمات عامية، وكأنه أحسّ بقوّة أنه ينبغى أن يعرض على جماهير الشعب تمثيلياته بلغة قريبة من لغة التخاطب اليومية التى تجرى على ألسنتهم، والتى تعوّدتها آذانهم وأسماعهم. وظاهرة ثانية تلاحَظ على مسرح خيال الظل، هى ما يصحب الحوار فيه أحيانا من إنشاد الشعر والموسيقى والغناء، وكأن ابن دانيال تنبَّه – وتبعه الخياليون يتنبهون – إلى أن الشعب المصرى يستهويه الطرب والغناء، ففسحوا لهما فى تمثيلياتهم، حتى يشبعوا هذا الجانب عنده.

وبجانب هذا المسرح الكبير: مسرح خيال الظل عرفت مصر مسرحًا صغيرًا للدُّمى كان إلى زمن قريب يتنقّل بين أحياء القاهرة الشعبية، هو مسرح الأراجوز، ويقال إنه جاء من تركيا وهو فيها يسمى قراقوز أى العين السوداء، لأن كثرة من كانوا يعرضونه على الجماهير هناك كانوا من الغجر الجوّالين،

وأكبر ظنّى أن كلمة أراجوز إنما هى تحريف مع تطور الزمن لاسم قراقوش الذى فوّض له صلاح الدين بناء قلعة الجبل وكان فيه غفلة وحمق، فعرضه ابن مماتى - عرضا ساخرا - فى كتابه «الفاشوش فى حكم قراقوش» بل عكسه فى مرايا محدّبة تُصَوِّر كثيرًا من حماقاته ونوادره، واستغلّه أصحاب خيال الظل فى مسرحهم الصغير للدمى. وظلّ حيًّا فى مصر حتى نقله السلطان سليم مع خيال الظل إلى تركيا. وحُرِّف اسم قراقوش إلى قراقوز، وعاد إلينا باسم أراجوز. وكانت تستخدم العامية دائمًا فى كل ما يمثّل عليه، وابن مماتى هو الذى أعدّه من قديم لذلك فإن نوادره القراقوشية التى صاغها فى كتابه الفاشوش مكتوبة باللغة العامية لزمنه.

٢

وتمضى مصر بهذا التراث التمثيلى الذى تسوده - أو تشيع فيه - العامية حتى النصف الثانى من القرن الماضى، ويُدْخل إليها يعقوب صنوع لعهد الخديو إسماعيل المسرحَ الغربىَّ متخذًا قاعة الأزبكية مكانًا لفرقته المسرحية، ويأنس المصريون إلى فرقته وما مثّلت من مسرحياته الهزلية الاجتماعية، وكانت بالعامية، وكان يضمّنها أغانى شعبية، وكأنه أراد أن تكون نقلة طبيعية للجمهور المصرى من مسرح خيال الظل إلى المسرح الغربى الحديث، ويؤكد هذه الرغبة وتلك الصلة عنده أنه قدّم على مسرحه أحيانًا عروضًا لخيال الظل بأغانيه ولغته العامية.

وكأن تراث مصر التمثيلى لخيال الظل والأراجوز أعدّها لتقبّل المسرح الغربى، ويدلّ على ذلك أوضح الدلالة أن بعض اللبنانيين والسوريين ممن عرفوا المسرح الأوربى وتمثيلياته حين رأوا أن يحتذوا على مثاله مسارح عربية فى وطنيهما: لبنان وسوريا مُنوا بإخفاق ذريع. وكان مارون نقاش اللبنانى أوّل من نهض بهذه المحاولة فى منتصف القرن الماضى، فألفّ ثلاث مسرحيات استلهم فيها موليير واتخذ لتمثيلها مسرحًا ملاصقًا لبيته فى بيروت، ولكن مواطنيه

أعرضوا عنه، فأخفقت محاولته. ويحاول فى سوريا نفس المحاولة أبو خليل القبانى، فيتخذ فى دمشق مسرحًا يؤلّف له طائفةً من المسرحيات الغنائية وتنشب ضدّ مسرحه معارضة شديدة فيضطر إلى إغلاقه. وهاجر إلى مصر فى سنة ١٨٨٤ وأقام له مسرحًا بها، أخذ يقدم إليه مسرحيات غنائية، وجميعها تطبع بطوابع الركاكة والعامية. وراج هذا المسرح الغنائى عند المصريين وأكبّوا عليه عند مؤسسه القبّانى ثم عند خليفته إسكندر فرج، ومن خلاله ظفرت مصر برائد فى الأوبرا والأوبريت فيها: الشيخ سلامة حجازى، وشُغف المصريون به وبفرقته التى ظلّت ناشطة حتى سنة ١٩١٤ وخلفه منذ سنة ١٩١٧ على هذا المسرح الغنائى الشيخ سيد درويش.

ويعود جورج أبيض من بعثة مسرحية فى مطلع العقد الثانى من القرن الحاضر، ويؤلّف فرقةً مسرحية، ويقدّم لها ترجمات دقيقة لمآسٍ يونانية وغربية حديثة، غير أن الجمهور أعرض عنها وعن مسرحه الجاد، إذ كان مولعًا حينئذ بمسرح الشيخ سلامة حجازى الغنائى. ونلتقى فى سنة ١٩١٣ بفرح أنطون ومسرحيته الاجتماعية. «مصر الجديدة ومصر القديمة» وسنخصّها بكلمة عمّا قليل. ويدور العام فينشر مسرحيته التاريخية «السلطان صلاح الدين» المكتوبة بفصحى مبسّطة. ولا يلبث إبراهيم رمزى أن ينشر فى سنة ١٩١٥ مسرحيته التاريخية «أبطال المنصورة» المكتوبة بفصحى رصينة، ويكتب فى نفس العام مسرحيته الاجتماعية الشعبية: «دخول الحمام مش زى خروجه». وسرعان ما نلتقى بمحمد تيمور ومسرحياته الاجتماعية المكتوبة بالعامية.

وتغرق المسارح فى العقد الثالث من هذا القرن العشرين فى ملاهٍ ومهازل فكاهية على نحو ما هو معروف عن مسرحى نجيب الريحانى وعلى الكسار، كما تغرق فى الميلودراما وكوارثها المفجعة الصارخة وتعمّ فى ذلك كله العامية. وما نكاد نمضى فى سنة ١٩٢٧ حتى ينشر شوقى مسرحيته الشعرية مصرع كليوباترا وتلاها بمسرحيتين شعريتين وطنيتين مِثْلها، هما على بك الكبير وقمبيز وبمسرحيتين شعريتين عربيتين هما مجنون ليلى وعنترة. وأضاف إلى تلك المآسى

الخمس ملهاةً شعرية هي الست هدى. وبذلك وضع أساس المسرح الشعرى الفصيح وأقام أركانه وعُمده ورفع بناءه سامقًا. وكان ذلك عملاً باهرًا، لا من حيث إن شوقي صاغ هذا الفن المسرحى الشعرى فى الفصحى لأول مرّة فحسب، بل أيضا لأنـه قاوم بـه تيار العـامية الـذى كان قـد طغى على المسـرح المصرى وفُتن به الشباب، فجاهد ضدَّه بقوّة، واستطاع أن يصرفهم عنه إلى حين، إذ راعتهم مآسى شوقى حين مُثِّلَتْ وكذلك ملهاته روعةً بالغة.

ومع ذلك انعقد غبار نقدى كثيف حول مآسى شوقى، وعُقِدت له محاكمات شتى عـلى أساس مخالفاته لصيغة المسرح الكلاسيكى الفرنسى فى قواعد المأساة، إذ أدخل على مآسيه عناصر فكاهية. وأكبر الظن أن الذى جعله يندفع إلى ذلك نجاح مسرحى الريحانى والكسار حينئذ وإكباب الجمهور المصرى على هزلياتهما الفكاهية، فرأى أن يدخل على مآسيه شيئًا من الفكاهة، حتى يرضى ميول هذا الجمهور ويجذبه إلى مسرحه. وأيضًا فإنه خالف صيغة المسرح الكلاسيكى الفرنسى فى قواعد المأساة، إذ أدخل على مآسيه تيارًا من القطع والأشعار الغنائية الملحّنة، وإنما دفعه إلى ذلك ما رآه فى الجمهور المصرى من شغف شديد بالمسرح الغنائى وانصرافه عن المسارح الجادّة مثل مسرح جورج أبيض كما أسلفنا، فرأى أن يدخل هذا التيار على مآسيه استرضاءً واجتذابا للجمهور. وفعلاً ظفرت مآسيه حين مُثِّلَتْ بنجاح منقطع النظير كما ذكرنا. وكل ذلك وما يماثله قصد إليه شوقى عامدًا فى مسرحه حتى يحدث للمسرح المصرى العربى صيغةً جديدة فى المآسى، صيغة تميّزه. وبدلاً من الإشادة بمقصده وبالصيغة الجديدة التي اقترحها للمأساة فى المسرح المصرى العربى أخذ النقد العنيف يُكال له كيْلاً. ومما يدلّ على نجاح مسرحه ومآسيه متابعة عزيز أباظة له فى التوفّر على المسرح الشعرى الفصيح وإخراجه فيه كثيرًا من المآسى التى مُثِّلَتْ وأعجب بها الجمهور مثل قيس ولبنى والناصر وشهريار. وتلاهُ على أحمد باكثير يخرج مسرحيات شعرية تاريخية وإسلامية متنوعة.

ويلبّى شوقى نداء ربه سنة ١٩٣٢ ويلمع فى النثر المسرحى الفصيح اسم

توفيق الحكيم، وكان قد وَعَى المسرح الفرنسى الغربى وعيًا عميقًا، فحاول صنع مسرحيات نثرية فصيحة على غرار مسرحياته، مع بث الروح الشرقية فيما ينشئ من مسرحيات، ولم يلبث أن نشر فى سنة ١٩٣٣ أولى مسرحياته: «أهل الكهف» مقيمًا الصراع فيها بين الإنسان والزمان. وتلاها بمسرحية «شهرزاد» مقيمًا الصراع فيها بين الإنسان والمكان. وتتوالى له مسرحيات يستوحيها من موضوعات دينية ومن أساطير إغريقية وغير إغريقية، ويذهب كثير من النقاد إلى أن مسرحه ذهنى تجريدى مما يجعل مسرحياته صالحة للقراءة أكثر منها صالحة للتمثيل. وجعله هذا النقد يضيف إلى مسرحياته الذهنية مسرحيات وطنية، ومضى يتوسع فى المسرحيات الاجتماعية. وأخذ هذا الاتجاه يعمق عنده بعد الثورة، ومن أهم ما يميزه أنه غزير الإنتاج المسرحى وأنه لا يكاد يترك فى المسرح الحديث بابًا إلا ويفتحه على مصاريعه، من ذلك فتحه لباب مسرح العبث أو اللامعقول وتأليفه فيه مسرحيته: «يا طالع الشجرة». وله فى مسرحياته أسلوب عربى مبين غاية الإبانة شفّاف غاية الشفافية، أسلوب سلس متدفق عذب.

ويُعْنَى محمود تيمور بالإنتاج المسرحى، وينشر فيه مسرحيات قصيرة وأخرى طويلة يستمدها من التاريخ القومى العربى، مستخدمًا فيها الفصحى، وله مسرحية اجتماعية هى «المخبأ رقم ١٣» وقد كتبها فى نسختين إحداهما بالفصحى والثانية بالعامية، ومرجع ذلك عنده ما صرَّح به فى كتابه «دراسات فى القصة والمسرحية» من أن الفصحى إنما ينبغي أن تكون لغة المسرحية المترجمة والتاريخية. أما المسرحية الاجتماعية فينبغي أن تكتب بالعامية لأنها لغة الكلام اليومية المهيمنة التى تستعذبها الآذان والتى تستقر فى أعماق النفوس والأفئدة.

وتحدث نهضة مسرحية كبيرة بعد الثورة بما أنشئ من أكاديمية للفنون ومعهد عال للفنون المسرحية، وبما أقيم من مسارح متعددة وكُوِّنَ من فرق مسرحية متنوعة، وسرعان ما ظهر أفذاذ فى المسرح الشعرى الفصيح وفى المسرح النثرى. ونلتقى فى المسرح الأوّل بعبد الرحمن الشرقاوى ومسرحياته الشعرية من مثل مأساة جميلة المناضلة الجزائرية والفتى مهران والحسين ثائرًا والحسين

شهيدًا، واختار لمسرحياته الشعر الحر، حتى يتيح لها - فى رأيه - شعرًا دراميًا متكاملًا. وتلاه فى نفس الاتجاه المسرحى والشعر الدرامى الحر صلاح عبد الصبور فى مسرحياته من مثل مأساة الحلاج ومسافر ليل وليلى والمجنون والأميرة تنتظر.

ونلتقى بكثيرين من كتاب المسرح النثرى، وقليل منهم من يؤثر الفصحى فى كتابة مسرحياته مثل فتحى رضوان فى مسرحيته «دموع إبليس» التى نشرها سنة ١٩٥٦، وله وراءها مسرحيات مختلفة. ويلقانا ألفريد فرج ويعنى بفصحى مبسّطة فى كتابة مسرحياته التاريخية مثل سليمان الحلبى.

وتكثر العامية فى المسرحيات الاجتماعية الواقعية، وكأنما تُصِرُّ الكثرة من أصحاب هذا الاتجاه على أن تكون العامية أداة التعبير وحدها فى مسرحياتهم. ونذكر منهم نعمان عاشور وهو غزير الإنتاج، وله مسرحيات كثيرة منها المغماطيس، والناس اللى تحت والناس اللى فوق، وسيما أونطة، وعيلة الدوغرى. ونلتقى بيوسف إدريس ومحاولته إيجاد مسرح مصرى أصيل، مسرح له صيغته وطبيعته المستقلة عن طبيعة المسرح الغربى وصيغته، وعرض نموذجًا لما يقدِّم من مسرحيات فى هذا المسرح هو مسرحيته الفرافير استمدها من التمثيل الريفى الشعبى ملغيًا فيها الحائط الوهمى بين منصة المسرح ومقاعد الصالة أو بعبارة أخرى بين الممثلين والمتفرجين. ويلقانا لطفى الخولى ومسرحياته من مثل قهوة الملوك والقضية ويريد بها قضية التغير الاجتماعى الاشتراكى. ولرشاد رشدى إنتاج مسرحى كثير وهو متعدد الاتجاهات المسرحية وقد استغل الفن الشعبى القديم: فنّ خيال الظل فى مسرحيته: «اتفرج يا سلام» وهى تحكى قصة تاجر وما لقيه من ظلم وهوان على يد حاكم ورجاله. ولسعد الدين وهبة كثير من المسرحيات مثل السبنسة والمحروسة وسكة السلامة والمسامير وكوبرى الناموس. ولميخائيل رومان مسرحيات متعددة مثل الدخان والعرضحالجى والوافد. ولن نستطيع أن نمضى فى استقصاء كتّابنا المسرحيين النابهين الذين يؤثرون العامية فى كتابة مسرحياتهم لأنهم أكثر من أن نستقصيهم فى مساحة

مكانية محدودة، وإنما أردنا بمن ذكرنا منهم أن تدل على هذا المدّ أو السيل العامى فى المسرح المصرى المعاصر.

٣

ولعل فيما أسلفت ما يصور فى إجمال تاريخىٍّ قضية استخدام العامية والفصحى فى لغة المسرح منذ نشأته إلى اليوم وكيف أنه بدأ عاميًّا أو يكاد، وظلّ على ذلك عشرات السنين سواء فيما وُضع له من مسرحيات غنائية أو فيما تُرْجم له أو عُرِّب أو مُصِّر، حتى إذا كنا فى القرن الحاضر عُنِى بعض الكتاب النابهين بكتابة مسرحيات نثرية جيدة، تتخذ الفصحى أداةً لها فى التعبير على نحو ما ذكرنا عن فرح أنطون وإبراهيم رمزى فى مسرحيتيهما التاريخيتين: السلطان صلاح الدين، وأبطال المنصورة.

وعُنى كلٌّ منهما بتأليف مسرحية اجتماعية وفكرا فى لغتها هل تكون فصيحة أوعامية؟ أما إبراهيم رمزى فاختار لمسرحيته: «دخول الحمام مش زى خروجه» اللغة العامية الشعبية وأما فرح أنطون ففكر طويلاً فى لغة مسرحيته: «مصر الجديدة ومصر القديمة» وانتهى إلى أن يجمع فيها بين الفصحى والعامية، فجعل الفصحى لشخوص الطبقة العليا والعامية لشخوص الطبقة الدنيا، واقترح لغة ثالثة للسيدات فى المسرحية، سمّاها فصحى مخففة، وكتب فى صدر المسرحية بيانًا أوضح فيه موقفه من هذه القضية اللغوية فى المسرحية والحل الذى خَلَصَ إليه، يقول: «إنما مجلس التمثيل (المسرح) مجلسُ أناسٍ يقلِّدون غيرهم، فإذا كانت الروايات معرَّبة صَحَّ جَعْلُ اللغة العربية الفصحى لغةً لها، بِحُسْبان أن الرواية حكاية حال قومٍ لغتهم أعجمية، ولنا حق اختيار اللغة التى نجعلها قالبًا لتلك الحكاية، ولكن إذاً كانت الرواية تأليفًا وإنشاءً وموضوعها شئون من لغتهم العامية، وجعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى صِرفًا خرجنا عن الطبيعة التى ما أنشئت الروايات التمثيلية إلا لتقليدها وخالفنا الواقع فى شكله وصورته، وفى هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية،

وكيف يستطاع مثلًا جعل خريستو فى (مسرحية مصر الجديدة) ينطق باللغة الفصحى وهو أعجمى؟ ومايكون رأىُ مشاهدى هذه الرواية إذا سمعوا فيها نساء قهوة الرقص وباعة الصحف والخادمات والخادمين والبرابرة والسكارى المترنحين والسيدات فى خدورهن ينطقون باللغة الفصحى؟. ثم نرى من وجه آخر أننا إذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصًا على تقليد الطبيعة كل التقليد، كما هى وظيفة مجالس التمثيل (المسارح) وقعنا فيما هو أشد وأنكى، وقعنا في إحياء العامية وإضعاف الفصحى، وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذّة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبُّها منّا مجرى الدم فى المفاصل، وما كنت لأرضي بأن يكون الشروع فى أمر كهذا الأمر على يدى. هذا هو المشكل الذي وقعت فيه فى تأليفي (مسرحية) مصر الجديدة ومصر القديمة، وسيقع فيه بعدى كل من يتصدّى لتأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العربية».

ثم يذكر فرح أنطون الحلّ الذى ارتضاه للمسرحية الاجتماعية، وهو أن يجعل شخوص الطبقة العليا فى المسرحية، كما قلنا، يتكلمون الفصحى، وشخوصَ الطبقة الدنيا يتكلمون العامية، وجعل للسيدات في المسرحية لغة ثالثة بين الفصحى والعامية، سمّاها - كما أسلفنا - الفصحى المخفَّفة. وبذلك أحال فرح أنطون مسرحيته إلى رقع لغوية: رقعة فصحى ورقعة عامية ورقعة بين بين تتوسطهما. وذكر آنفًا أنه إنما أدخل العامية واللغة الثالثة على لسان الشخوص فى المسرحية ليمثل الطبيعة فى المجتمع والواقع. وفاته ماقاله عن إيثار الفصحى للمسرحيات المترجمة، وأن الغرض من التمثل حكاية حال قوم، وأن من الخير أن تؤدى الحكاية فى تلك المسرحيات المترجمة باللغة الفصحى الجميلة المحبوبة كما يقول. وهذا نفسه ينطبق على المسرحيات الاجتماعية ما دام الغرضُ من التمثيل دائمًا حكاية حال الناس فى المجتمع لا حكاية لسانهم. ومن المؤكد أن الطبقة العليا فى أيامه كانت مثل الطبقة الدنيا تتكلم العامية، فكان ينبغى أن يعمّم، إما أن يختار ما قاله فى المسرحيات المترجمة من أنها تمثيل حالٍ لا تمثيل لسان، ويطبّق ذلك على الطبقة الدنيا كما طبّقه على الطبقة العليا، فيجعلها تتحاور مثلها بالفصحى،

وإما أن يختار ما قاله عن المسرحيات الاجتماعية، من أنها تمثيل للطبيعة والواقع، ويطبق ذلك على الطبقة العليا كما طبقه على الطبقة الدنيا، فيجعلها تتحاور بالعامية. وكان ينبغي أن لا يفرد للسيدات حينئذ لغة ثالثة خاصة، لأنهن كن يتحدثن العامية مثل الطبقتين الأخريين. وكل ذلك معناه أن تجربة فرح أنطون اللغوية فى مسرحيته «مصر الجديدة ومصر القديمة» لم تكن تجربة سويّة. ومع أنها مُثِّلَت على المسرح لم تلق النجاح المنشود، ومن أجل ذلك لم يحاول فرح أنطون نفسه - فضلاً عمن كانوا حوله أو جاءوا وراءه - تقليدها؛ لأنها تحمل عدّة صور من الأداء اللغوى، وكان ينبغى أن يختار لمسرحيته إحدى اثنتين: إما أن يجعل مسرحيته فصيحة الأداء كمسرحيته «السلطان صلاح الدين» وإمّا أن يجعلها عامية الأداء كمسرحية زميله رمزى الاجتماعية المارّ ذكرُها ومثل مسرحيات معاصره محمد تيمور: الهاوية وغير الهاوية. ومن هنا كنا نرى أن فرح أنطون ترك الشكل اللغوى فى مسرحيته (مصر الجديدة ومصر القديمة) والمسرحيات الاجتماعية المماثلة لها دون وضع حلٍّ سديد له.

ومضى الكتّاب المسرحيون بعده يقدِّمون أعمالهم للمسرح باللغة العامية ونحّاها شوقى عنه فى مسرحياته الشعرية كما ذكرنا، وبالمثل نحّاها توفيق الحكيم عن مسرحياته النثرية، ومُثِّلت له مسرحيتُه «أهل الكهف» سنة ١٩٣٥ ولكنها لم تلق النجاح المظنون لتمثيل الشخوص فيها لأفكار مجردة، وكأنهم لا يزالون فى العالم الخيالى لأسطورتهم بعيدين عن عالم الواقع. وتوالت مسرحياته المستمدة من الأساطير، غير أنها لم تحظ بالتمثيل على منصة المسرح، لما تردد بين النقاد من أن تلك المسرحيات إنما تصلح للقراءة فقط ولا تصلح للتمثيل، لأنها ذهنية تجريدية. ويسلم لهم توفيق الحكيم بوجهة نظرهم إذ يقول فى مقدمة مسرحيته بيجماليون التى نشرها سنة ١٩٤٢: «إنى أقيم اليوم مسرحى داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتديةً أثوابَ الرموز»؛ لهذا اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح، ولم أجدْ قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة. لقد تساءل البعض: أَوَلَا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على

المسرح الحقيقى؟ أما أنا فاعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات مثل أهل الكهف وشهر زاد وبيجماليون، ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى عن أن أسميها مسرحيات».

وقد أخذ الحكيم يتدارك الموقف بتأليفه مع مسرحيات ذهنية أخرى مسرحيات اجتماعية كثيرة، نشرها مفردة أو فى مجموعات، غير أن النقاد ظلوا يقولون إن طوابع مسرحه الذهنى لا تزال تسيطر على مسرحه الاجتماعى، فهو فيه لا يزال يبدأ من فكرة ويحاول تطبيقها فى المجتمع، حتى إذا قامت الثورة تطور الفن المسرحى الاجتماعى عند الحكيم متخلّصاً من آثار مسرحه الذهنى ممعنا فى تصوير واقع المجتمع، متأثرا بفلسفة الثورة الاشتراكية على نحو ما يتضح فى مسرحيته: «الصفقة» التى صور فيها الفلاحين فى قرية مصرية يناضلون نضالاً مستميتاً فى سبيل الحصول على قطعة زراعية من أرضهم الطيبة أيام استشراء الإقطاع وتفاقمه.

٤

والحكيم فى مسرحية الصفقة لم يتحوّل فقط من مسرحه الذهنى إلى المسرح الاجتماعى الواقعى بالمعنى الدقيق، بل أيضا تحوّل من لغته الفصيحة التى تخلو من أى أثر للعامية فى مسرحياته السالفة إلى لغة بين العامية والفصحى سمّاها لغة ثالثة متخذاً من مسرحية الصفقة حقل تجربة لإيجاد حلٍّ للغةِ المسرح التى تخاطب أفراد الجمهور، وينبغى أن يفهموها بمجرد سماعها. وكان الكلام قد كثر – منذ فرح أنطون – عن العامية والفصحى على المسرح، وكان أنصار العامية يتمسكون دائماً بأن التمثيل فن شعبى، وينبغى أن يكون بلغة الشعب العامية المتداولة بين الناس. ورأى الحكيم تحت بصره مسرحيته: «الأيدى الناعمة» تُنقَل من زيّها الفصيح الذى وضعها فيه إلى زىٍّ عامى مُثِّلت به فى سنة ١٩٥٤. لذلك استقر فى نفسه أن يستحدث للمسرح هذه اللغة الثالثة الجديدة التى كتب

بها مسرحية «الصفقة» المنشورة فى سنة ١٩٥٦ وقد ألحق بها بيانًا أوضح فيه الحاجة إلى تلك اللغة، وفيه يقول:

«استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطقها الأشخاص. فالفصحى إذن ليست لغة نهائية فى كل الأحوال، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمن ولا فى كل قطر بل ولا فى كل إقليم. فالعامية إذن ليست هى الأخرى لغة نهائية فى كل مكان أو زمان. وكان لابدّ لى من تجربة ثالثة لإيجاد لغةٍ صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى، وهى فى نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافى طبائعهم ولا جوَّ حياتهم، لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم، ويمكن أن تجرى على الألسنة فى محيطها، تلك هى لغة هذه المسرحية. قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان. بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة بحسب نطق الريفى فيقلب القاف إلى جيم أو إلى همزة تبعاً للهجة إقليمه، فيجد الكلام طبيعيًّا مما يمكن أن يَصْدر عن ريفى، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربى الصحيح، فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة. إذا نجحت فى هذه التجربة فقد يؤدّى ذلك إلى نتيجتين: أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحَّدة فى أدبنا، كما فى الآداب الأوربية، وثانيتهما – وهى الأهم – التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان دون المساس بضرورات الفنِّ».

وكل من يقرأ هذا البيان يمتلئ إعجاباً بهذه التجربة اللغوية الجديدة التى ترفع فوق مِنصَّات المسرح الأسوار بين الفصحى والعامية، وكأنما لم تكن كلها أسواراً بالمعنى الدقيق لكلمة أسوار، بل كان كثير منها أقواساً وهمية. وينبغى أن نعود إلى مسرحية الصفقة نفسها لنرى حقيقة ما رُفع من هذه الأسوار، وبمجرد أن نتصفحها نلاحظ فيها عملين كبيرين: عملاً نتفق فيه مع الأستاذ الحكيم كل

الاتفاق، وعملا نختلف معه فيه كل الاختلاف، فأما العمل الذى نتفق معه فيه فإدخاله فى مسرحيته كثيراً من العبارات والأمثال العامية، وهى فصيحة تامة الفصاحة، مع أنها كثيرة الجريان على الألسنة فى اللغة اليومية الدارجة، ونضرب لذلك بعض الأمثلة من الفصل الأول فى المسرحية.

«لكن المسألة بالأصول - هى لا يهمها فلان ولا علان - هُسْ من فضلكم - اسكتوا دقيقة واحدة - عدَّها له ربّنا - لاله فى الثور ولا فى الطحين - ذنبكم على جنبكم - انهضوا هُمُّوا - ماله؟ - الله لا يكسِّبك - إنت على راسنا من فوق - لونها يقرف الكلب - تعمل الطاسة مسْقَى للكتاكيت - سرقنى جرَّدنى - كل ما عندى مرصود للكفن والخرجة - حلفت بالله فى عُلاه وسَماه ونبيِّه الزَّين - ما عندى لك غير كلمة واحدة - فال الله ولا فالك - ياكل مال النبى - ساعة القضا يعْمَى البصر - صلاة النبى أحسن - ما باليد حيلة - احزموا أمركم - ما يقدر على القدرة إلا الله - عَمِلتها فىَّ - رُّبنا أمر بالستَّر - خَلِّص هم الموضوع بالتى هى أحسن - فكرة معتبرة - على شرط لا نكلمه هناك كلمة ولا نفتح له سيرة».

وجميع هذه التعبيرات تدور على ألسنة العامة فى لغة التخاطب اليومية، وهى فصيحة كاملة الفصاحة، وهو معنى ما قلناه من أن الأسوار بين الفصحى والعامية بدت فى جوانب من المسرحية، وكأنها كانت أقواساً وهمية. ومسرحية الصفقة - بهذا الأداء اللغوى الجديد - تُعد إرهاصًا قويًا لتحول خصب فى لغة المسرح الفصحى إذ تلتحم بها العامية التحاماً من شأنه أن يمْحُوَ جانباً من الأسوار والحواجز التى كان يُظَن أنها تفصل بين عبارات العامية وعبارات الفصحى، فإذا هما يتعانقان على منصة المسرح ويتحدان هذا الاتحاد البديع.

وهذا العمل الأول فى مسرحية «الصفقة» جدير بكل ثناء وإعجاب، أما العمل الثانى الذى قلنا إننا نختلف فيه مع توفيق الحكيم فهو النطق بحروف بعض الكلمات فى المسرحية كما تُنطق فى العامية، ومعروف أن عاميتنا أبدلت الذال دالا فى بعض الكلمات الفصيحة، مثل ذاب تنطقها داب، وأبدلت الثاء تاء فى

مثل: ثلج تنطقها تلجا، وأبدلت الظاء ضاداً فى مثل ظُلمة أو ظلمة بفتح الظاء تنطقها ضِلْمة، فهل تُكْتَبُ مثل هذه الكلمات فى المسرحيات وتنطق على المسرح بصورتها العامية أو تُرَدّ إلى صورتها الفصيحة؟ أما الأستاذ توفيق الحكيم فيرى أن نبقى لها صورتها العامية بدليل ما نقرؤه فى الفصل الأول من مسرحية الصفقة من مثل العبارات التالية:

«ندبح الدبيحة بدلاً من نذبح الذبيحة - قاعد يحلق دقنه بدلاً من قاعد يحلق ذقنه - تصح منك الكلمة دى؟ بدلاً من تصح منك الكلمة هذه؟ - أنت رجل حاج تلات حجات بدلا من: أنت رجل حاج ثلاث حجات - سبق قلت لنا بعضمة لسانك بدلاً من: سبق قلت لنا بعظمة لسانك».

وفى رأيى أنه كان ينبغى للأستاذ الحكيم أن لا يدفع تجربته الجديدة فى لغة المسرح إلى هذا المأزق لأنه بذلك يهبط بفصحى المسرح إلى العامية دون حاجة أو ضرورة واضحة. وكان المأمول أن يرتفع بالكلمات السالفة إلى الفصحى ويردها إلى صورتها الصحيحة على نحو ما ردَّ كلمات عامية أخرى فى نفس هذا الفصل الأوّل من المسرحية، فقد رَدّ كلمة التور فى العامية إلى كلمة الثور الفصيحة فى المثل الآنف ذكره: «لا له فى الثور ولا فى الطحين» وكلمة «لا له» فى صدر هذا المثل هى فى العامية «لا لو» فردَّها إلى نطقها الفصيح. وبالمثل ردَّ كلمة التُلْت العامية إلى كلمة الثُلث الفصيحة على لسان بعض الشخوص. وردَّ مراراً كلمة «مالو» العامية إلى كلمة «ماله» الفصيحة. وعلى هذه الشاكلة كان يحسن. أن يردَّ الكلمات العامية المذكورة آنفا إلى النطق العربى الفصيح.

٥

ونمضى مع توفيق الحكيم إلى سنة ١٩٦٦ وفيها ينشر مسرحيته «الورطة» ويلحقها ببيان يتحدث فيه عن ظاهرة استبدال العامية لبعض الحروف العربية مسوغا للكاتب المسرحى الإبقاء عليها فى حوار الشخوص أو على الأقل الإبقاء على طائفة منها، يقول: «الدال والذال والضاد والظاء يحلُّ أحدها فى النطق محل

الآخر فى بعض البيئات والقبائل، وعلى ذلك لا جناح فى نطقنا «بالظبط» بدلاً من بالضبط ونطقنا «دا ودى وده» بدلاً من ذا وذى وذه وكذلك ما يسير على نهجها مثل كذا التى ننطقها كدا أو كده». وكل هذه الإبدالات موجودة فى المسرحية، وموجود معها إبدال الثاء تاء فى بعض الكلمات فى مثل «يعني التالتة تابتة» بدلا من «يعنى الثالثة ثابتة». ومما يدل على أن ذلك يفتح باباً كبيراً لاستبقاء الكلمات العامية المحرفة فى الحوار المسرحى أن الذال لا تبدل فى عاميتنا دالاً أحياناً فحسب، بل قد تبدل زاياً فى مثل كلمتى الذخيرة والذمة وأن الضاد لا تبدل فى عاميتنا أحيانا ظاءً فحسب، بل قد تبدل دالاً فى مثل مدغ الطعام بدلاً من مضغ الطعام، وأن الثاء لا تبدل تاء فحسب، فقد تبدل سينا فى مثل الثروة. ولو أن الكاتب المسرحى كتب فى مسرحيته هذه الكلمات جميعا بنطقها العامى ما فهمها القارئ ولا الممثل للمسرحية، وهل يستطيعان مثلا معرفة أن الزخيرة بالزاى هى الذخيرة بالذال وأن السروة بالسين هى الثروة بالثاء؟ إنّ مثل ذلك يؤدى إلى مشكلة لعلها أكثر تعقيدا من مشكلة النطق بالحروف المبدلة فى بعض كلمات العامية. ولا ريب فى أنه أولى لفصحى المسرح المقترحة أن تعدِّل هى فى نطق الحروف المبدلة فى الكلمات العامية وتردَّها إلى نطقها الصحيح. وبذلك يرتفع الكتّاب المسرحيون بلغتنا العامية، إذ يشيعون النطق الصحيح للكلمات العامية المبدلة بعض حروفها بترداد الممثلين فى حوارهم لهذا النطق ومحاكاة الجماهير لهم فى ترداده.

وكلنا نعرف أن من الظواهر فى عاميتنا استخدام طائفة من الاختزالات فى الكلمات وقد سوَّغ توفيق الحكيم مجموعة منها استخدمها على لسان الشخوص فى مسرحيته «الورطة» مثل «إيوه» اختزال «إى والله» و«إيه» اختزال «أى شىء» و «ليه» اختزال «لماذا» و «اللِّى» اختزال «الذى» يقول: «مثل هذه الرخص والاختزالات فى التخاطب يمكن قبولها، إذ من الشطط أن نطالب الناس بالطفْرة ونُلزمهم فى مجالسهم العادية استعمالَ كلمة «لماذا» بدلا من «ليه».. إذا أردنا أن نُطاع فلنأمر بما يستطاع». وفى رأيى أن استخدام الكتّاب المسرحيين

لصور اختزال الكلمات فى العامية على ألسنة الشخوص فى مسرحياتهم مثل استخدامهم لكلمات الفصحى المبدلة حروفها، كل ذلك من شأنه أن يهبط بالفصحى إلى دوائر العامية بدلا من أن يرتفع بالعامية إلى دوائر الفصحى، وأيضا فإنه يضيِّع علينا وعلى توفيق الحكيم النتيجة الثانية التى ذكر فى بيانه الملحق بمسرحيته «الصفقة» أنها النتيجة المهمة فى رأيه كما أشرنا إلى ذلك آنفًا، وهى التقريب بين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم، إذ نعود ثانية إلى عاميتنا مبقين منها - فى لغة المسرح - أسواراً تحول بينها وبين ما نريد من فصحى مسرحية توحِّد بين الشعوب العربية.

وعلى هذا النحو يتضح أن محاولة الحكيم إيجاد لغة ثالثة للمسرح تتوسط بين الفصحى والعامية قَضَى عليها - أوكاد يقضى - تطبيقه لها فى مسرحيَّتَيه: «الصفقة» و «الورطة» بما أدخل عليها من نطق الحروف فى بعض الكلمات العامية العربية محرَّفة كما تنطقها العامة وأيضا بما أدخل عليها من الاختزالات العامية لبعض الكلمات العربية، وبذلك أصبحت تحمل غير قليل من ألفاظ العامة ونطقهم الذى يحِّرف الكلم عن مواضعه. ومن المؤكد أن إيجاد لغة وسطى للمسرح بين العامية والفصحى على هذا النمط من شأنه أن يُحْدث خللاً خطيراً فى فصحى المسرح المنشودة. وفى الحق أنه ينبغى أن نتفق على أنه لا يوجد عندنا سوى لغتين: لغة فصحى ولغة عامية ولا توسط بينهما؛ إذ التوسّط من شأنه - حين نلح فى طلبه - أن يَحْدُثَ ارتباك فى تطبيقه.

والمسألة - فى رأيى - واضحة فنحن إنما نريد للمسرح لغةً فصحى مبسطة وينبغى - كى نبلغ أقصى ما نريد من التبسيط - أن يرفدها كتاب المسرح بالكلمات والصيغ العامية الفصيحة كما رأينا عند توفيق الحكيم فى شطر من محاولته ارتضيناه لأنه يجعلنا نسرع فى تبسيط الفصحى المسرحية. وهو تبسيط لا يُخْرج هذه الفصحى كما لا يُخْرج العامية إلى لغة ثالثة تتوسط بينهما، إنما يجعل الفصحى المسرحية أدنى وأقرب إلى اللغة اليومية العاملة، كما يجعل الفروق بينها وبين العامية تضيق تدريجيا يوما بعد يوم. وكانت لدى الكاتب الكبير إبراهيم

عبد القادر المازنى حاسّة لغوية ممتازة جعلته - كما ذكرنا فى غير هذا الموضع - يكثر فى كتاباته الأدبية من استخدام كثير من الألفاظ والعبارات التى يُظَنّ أنها عامية، بينما هى فصيحة تامة الفصاحة، وجدير بأعلام كتّابنا المسرحيين الذين يؤثرون الكتابة بفصحى مبسّطة أن يمضوا فى هذا الاتجاه إلى أقصى غاياته، حتى يستحدثوا لنا هذه الفصحى المسرحية المبسطة دون أى حَيْف أو نَقْص لمقوّمات العربية وأوضاعها السليمة. وبذلك ينهضون فى فصحى المسرح ولغته بنفس الدور اللغوى العظيم الذى نهض به أعلام كتّابنا الصحفيين منذ القرن الماضى إلى اليوم نافذين إلى فصحى صحفية مبسطة، فَهِمَتْها - وتفهمها - الجماهير الشعبية العربية فى يُسْر. وإنى أومن بأنه ستتحقق للمسرح - كما تحقّق للصحافة - فصحى مبسّطة فى الغد، مهما طال الزمن.

اللغـة

بين الكلمتين: المسموعة والمقروءة

١

مرّت على الإنسان أطوار طويلة قبل أن يكتشف الكتابة ويعبّر عن أفكاره بالحروف المقروءة، وفى هذه الأطوار كان يتخذ الكلمة الأدبية المسموعة أداته فى صوغ خواطره ومشاعره فهو يتغنّى بها وينشد الأناشيد، وهو يقصّ بها بعض ما وقع له من حوادث فى صيد حيوان من الحيوانات أو فى قتاله مع بعض جيرانه، وقد يحكى بها بعض الأساطير عن آلهة الجبال والأنهار والزروع.

وكان الشعر أوّل فرع أدبى ازدهر فى شجرة اللغة، لأنه لغة الوجدان والأحاسيس الفطرية، وربما كانت نشأته أسبق من نشأة الكلمات ذاتها، فقد كان الإنسان قبل اتخاذها ترجمانًا لخلجاته وعواطفه، يعبّر عنها بصيحات تصوّر غضبه أو رضاه. ومع مرور الزمن أخذت تتحوّل الصيحات إلى حروف وكلمات يحاكى بها أصوات الطبيعة من حوله، مما وفّر لها أنغامًا موسيقية. وما زالت هذه الأنغام تقترن بالكلمات، وتختلف قلّة وكثرة فى كمية ما تحمله من النغم الصوتى، حتى تكوّن الشعر بإيقاعاته الموسيقية المتكاملة.

ولم تعرف لغة من اللغات تكامل الموسيقى فى شعرها كما عرفت ذلك اللغة العربية منذ عصرها الجاهلى فى شعرها الموزون المقفى المؤلف فى وحدات موسيقية متقابلة تسمى الأبيات، وفيها يلتزم الشاعر بوزن أو لحن واحد يرتبط به فى جميع الأبيات كما يلتزم بحرف واحد فى نهاية الأبيات يسمى الروىّ أو القافية. وهذا النظام اللحنى المثالى إنما نفذ إليه الشاعر عن طريق إنشاده شعره ومحاولته إرضاء سامعيه بتوفير كل ما يستطيع من أنغام لأشعاره، حتى يطربوا له ويتأثروا أشد ما يكون التأثير.

ولم يكن الشعر حينئذ ينشد فحسب، فكثير من الشعراء كانوا يغنّون شعرهم ويعزفونه على المزاهر والصنوج والدفوف والطبول. وبذلك لم يَسْكب الإنشاد وحده أنغامه فى كلمات الشاعر، بل أيضًا سكب الغناء فيها ألحانه، بحيث تكاملت للشعر الجاهلى عناصر نغمية كثيرة تارة من الإنشاد ورفع الصوت به، وتارة من الغناء وآلاته.

وهيأ ذلك لأن يضطرم النغم فى كلمات العربية منذ الأزمنة المتعاقبة طوال العصر الجاهلى، إذ تكوّنت تلك الكلمات وتمّتْ من خلال الشعر ونبراته ورنّاته. وحقًّا أخذ العرب يعرفون فى أواخر العصر الجاهلى النثر، ولكنه كان نثرًا شفويًّا مسجوعًا، أو بعبارة أخرى كان نثرًا موسيقيًّا، وكان يجرى فى قنوات ضيقة، هى قنوات الخطابة، أما الشعر فظلّ له - أيام الجاهلية - نهره المتدفق بهديره وأنغامه منذ أعتق الأزمنة.

وفى كلمات العربية ظواهر نغمية كثيرة احتفظت بها منذ الجاهلية ومنذ أن كان أدبها سمعيًّا فحسب: شعرًا وخطابة، من ذلك صوغ الكلمة صياغة تدل على معناها مثل «الجريان - الخفقان» فصيغتها تدل ببينتها وصوتها على الاضطراب وتتابع الفعل، ومثلها «الزلزلة - الصلصلة»، فإن تكرار المقطع الأوّل أو الحرفين الأوّلين يدل على تكرار الزلزلة والصلصلة للجرس ونحوه، ومن ذلك تمييزها - كما لاحظ ابن جنى فى كتابه «الخصائص» - فى دلالات الكلمة تبعًا لاختلاف الحرف فيها، فمثلًا «قطّ الشىء لما يقطعه عرضًا وقَدّ الشىء لما يقطعه طولًا»، فقد أدرك الجاهليون بحسّهم الدقيق أن الطاء أسرع قطعًا للصوت من الدال التى يتمادى عندها الصوت ويمتدّ قليلًا، ومثل ذلك: «مدّ الحبل» و«متّ إلى فلان بقرابة» فقد جعلوا الدال التى يرتفع عندها الصوت لما فيه علاج وعمل، وجعلوا التاء التى ينخفض عندها الصوت لما ليس فيه علاج وعمل.

ومن هذه الظواهر النغمية السمعية ظاهرة الإتباع، وهى أن يتبع المتكلم الكلمة كلمة أخرى على وزنها ورويّها، غير مؤدٍّ بها معنى سوى إشباع الصوت فى الكلمة السابقة وتقوية جَرْسها مثل: «حَسَن بسن» فكلمة «بسن» لا تفيد أى

معنى، وقد صيغت لتشبع الجرس فى كلمة «حسن» وهى كلمة - كما ذكرنا - لا تؤدى أىّ معنى سوى صوتها وما أريد لها من مساندة الجرس لكلمة «حسن» فى آذان السامعين، ومثلها مما لا تزال تلوكه العامة إلى اليوم كلمة «عِفْريت نِفْريت» وكلمة «نفريت» لا معنى لها وقد أضيفت إلى كلمة «عفريت» لتقوية جرسها واستكماله.

٢

لم يعرف عرب الجاهلية - كما مرَّ بنا - سوى أدب الكلمة المسموعة من الشعر والخطابة، حتى إذا أخرجهم الإسلام من الظلمات إلى النور ونقلهم أو أخذ ينقلهم من أمّة أمّية إلى أمّة كاتبة تقرأ القرآن الكريم وتدوِّى به - دوىَّ النَّحل - فى الجزيرة وفى الفتوح وفى كل مصر نزلته. وتعقّدت الحياة وتحضَّر العرب وكتبوا السيرة النبوية والرسائل القضائية والسياسية والشخصية، كما كتبوا تاريخهم القديم وتاريخهم الحديث فى الفتوح الإسلامية. ورقى الشعر ضروبًا من الرقى، وتأثّر من جهة بالحضارة الجديدة والترف الحادث، ومن جهة ثانية بالسياسة والأحزاب السياسية التى نشأت فى العهد الأموى، ومن جهة ثالثة بالحياة العقلية والفكر الجديد، ومن جهة رابعة بالدين الحنيف وتألّقت فيه المعانى الدينية مما يتصل بالحياة الروحية وبالسلوك والأخلاق الحميدة.

ويخطو النثر فى العصر العباسى خطوات واسعة، ويتنوع أنواعًا كثيرة بين نثر علمى يتّصل بالعلوم الإسلامية وعلوم الأوائل، ونثر فلسفى مترجم وغير مترجم، ونثر أدبى مختلف الألوان بين رسائلٍ شخصية ورسائل سياسية ومقالات ومناظرات وقصص. ويرقى الشعر ألوانًا من الرقى الفكرى العميق. وفى كل ذلك كانت الكلمة المكتوبة أساس الأدب بفرعيه من النثر والشعر، على أنه ينبغى أن نعرف أنها ظلت تحتفظ بالقيم النغمية التى أحرزتها الكلمة العربية السمعية فى زمن الجاهلية، يدل على ذلك أكبر الدلالة أن القصيدة الموزونة المقفّاة ظلّت عماد الشعر العربى، وحقًّا ظهرت مسمَّطات وموشحات، ولكنها ظلت

تعتمد على فكرة الشطور والأبيات وإن زاوجت بين قواف وقواف، ومع ذلك فإن أصحابها عنوا أشد العناية باستكمال الأنغام فيها، حتى لتصبح أحيانًا خِضَمًّا تغرق الآذان فيه على نحو ما يلاحظ فى مسمَّطات أبى نواس ذات الشطور القصيرة وموشحات الأفذاذ من الأندلسيين أمثال ابن زُهْر. على كل حال ظلت جذوة الألحان والأنغام التى اتقدت أزمان الجاهلية فى الشعر وكلمات العربية المسموعة تضطرم فى عصور الكلمة المقروءة وتزداد تلظيًا واشتعالاً على لسان الشعراء والكتّاب جميعًا الذين أحسوا فى عمق أنه ينبغى أن لا يهملوا الأسماع أى إهمال، حتى يمتعوها متاعًا هنيئًا بالألفاظ الرصينة الجزلة والأخرى الرقيقة العذبة.

على أنه يلاحظ أن تحوّل الأدب من الكلمة المسموعة إلى الكلمة المقروءة أخذ يضيِّق دوائر جمهوره، إذ لم يعد يوجَّه إلى الشعب جميعه كما كان الشأن أيام الجاهليين، إنما أخذ يوجَّه إلى طبقة بعينها هى الطبقة المثقفة أوقل الطبقة الممتازة فى الأمة بثقافتها وفلسفتها وفكرها العميق ومثلها الرفيعة فى الأدب والفن. وهيّأ لذلك من بعض الوجوه صعوبة نشر الأدب وتداوله. إذ لم تكن هناك وسيلة لهذا التداول والنشر سوى نُسَخ الدواوين والآثار النثرية، وهى لا تذيع بين الناس ولا تنتشر إلاّ مخطوطة أو منسوخة، وكان نَسخُها يكلِّف من يريد اقتناءها أثمانًا باهظة.

من أجل ذلك لا نبالغ إذا قلنا إن نشر الأدب وذيوعه ظلّ محصورًا طوال العصر العباسى وما بعده فى حدود ضيقة، حتى إذا أظلَّنا العصر الحديث، وعرفنا المطبعة واستخدمنا الصحف والمجلات فى نشر الأدب وإذاعته عادت فكرة الجمهور أو فكرة الشعب من جديد إلى مجاله، إذ أخذت تطبع من أى كتاب مئات النسخ كما أخذت تطبع آلاف النسخ من المجلات والصحف، وسرعان ما استخدمنا المطبعة فى نشر الدواوين وأخذت تطبع منها مئات بل ربما آلاف، وبذلك ساعدت المطبعة فى العصر الحديث على انتشار الكتب والدواوين لهبوط ثمنها ورخصها بالقياس إلى ثمن ما كان ينسخ قديمًا، مما جعل كثيرين يتملكون

الكتب ودواوين الشعر. ودَعَم ذلك عامل مهم هو انتشار التعليم ومعروف أن عدد المتعلمين كان يزداد كلما قطعنا شوطًا من الزمن، وبالتالى أخذ يزداد عدد قرّاء الكتب والدواوين والصحف والمجلات زيادة مطردة.

وبذلك كله أخذ الجمهور الذى يقرأ الأدب فى العصر الحديث يزداد من عام إلى عام، ولم يعد الأدب يوجَّه إلى طبقة خاصة من طبقات الأمة. بل أصبح يوجَّه إلى كل طبقاتها دون استثناء ويسعى إلى إرضائها فى كل ما يقدّمه إليها من غذاء فكرى أو وجدانى، واتسع قراؤه يومًا بعد يوم. والأديب يلاحظ فى عمله الأدبى هذه الكثرة من القراء، ويحاول جذبها واستمالتها إليه فى كل ما يعرض من موضوعات، وفى أثناء ذلك لا يحاول أن يتأنق فى تعبيره، لأنه يخاطب الجماهير، وهى لا تهمها الأناقة ولا التنميق.

وكان تأثير الجمهور أو الجماهير فى الصحف والمجلات قويًّا غاية القوّة؛ لأن الكاتب يحرص غاية الحرص على أن يقرأه أكبر عدد منها، حتى تنتشر مجلته أو صحيفته وتشيع فى الناس، لذلك أخذ فى تبسيط لغته ورفع كل كُلْفة عنها وخاصة كلف السجع والبديع. وسرعان ما استخدمت الصحف أسلوبًا مرسلًا طليقًا من كل زخرف، ولم تكتف بذلك، بل أخذت تخطو فى تبسيط اللغة الصحفية خطوة بعد خطوة، وظل هذا الصنيع يطرد، وشارك فيه الشعراء وأصحاب الكتب، ولم يلبث أن ظهر البارودى وفكّ عن الشعر أغلاله، كما ظهر الشيخ محمد عبده وفكّ عن النثر بدوره قيوده.

ومضى الأدب يتطور فى مضامينه المتصلة بحياة الجماهير، وتتطوّر معه لغته المكتوبة، وبمضى الزمن أخذت تنشأ فى العصر الحديث لغة أدبية مكتوبة مبسَّطة، وكان دور الصحافة فى هذه اللغة أكبر من دور الكتب والدواوين؛ لأنها اتجهت إلى الطبقة الشعبية الدنيا فى الأمة، وحاولت أن ترفع من طريقها كل حجاب قد يفصل بينها وبين الأدب سواء فى الأفكار أو فى الكلمات. فالأفكار مهما كانت عميقة تُعْرَض مبسَّطة، وكذلك تبسَّط الألفاظ حتى تقبل الجماهير على الصحيفة وتفهم ما ينشر فيها دون أى عقبة أو صعوبة. وهذه الألفاظ المكتوبة المبسطة لم

تعد قوام الصحف والمجلات فقط، بل أصبحت أيضًا قوام الشعر وفنون الأدب الأخرى من قصص وغير قصص، إذ أصبح الأدباء جميعًا يحاولون بكل ما يستطيعون أن يجذبوا إليهم أكبر عدد من القراء ويحرصون على ذلك حرصًا شديدًا، مما دفعهم دفعًا إلى المضى فى التبسيط اللغوى واختيار الكلمات السهلة، بل بالغة السهولة. ومن المؤكد أن كتّابنا - صحفيين وغير صحفيين - احتفظ كل منهم فى كتابته بحظ من الجمال الفنى، وهو يختلف من كاتب إلى كاتب، غير أنه لا يختفى أبدًا فدائمًا يسعى الأديب إلى إضفاء مسحة من هذا الجمال على كلماته المكتوبة حتى تسيغ الجماهير ما يكتبه وتتقبله قبولاً حسنًا.

٣

واليوم بعد أن اتخذ الأدب الكلمة المطبوعة أداته فى الذيوع والانتشار بين الجماهير يعود من جديد إلى الكلمة المسموعة متخذًا لها أداة جديدة تسعفه بما يريد من اتساع مناطق ذيوعه وانتشاره فى أكبر مساحة ممكنة، ونقصد الإذاعة المسموعة والمرئية أو الإذاعة والتليفزيون، وهما وسيلتان آليّتان أو قل وسيطان آليّان لنقل الأخبار والمعارف والثقّافة وكل ما يسلّى الجماهير من موسيقى وغناء وقصص وتمثيل. ويذهب كثيرون إلى أن العودة إلى الكلمة المسموعة من شأنه أن يضعف الثقافة التى تحتاج إلى تمهل فى قراءتها وفهمها وتمثّلها، وليس ذلك فحسب، بل أيضا إلى المعاودة فى تأملها، وكل ذلك لا تتيحه الإذاعة المسموعة والمرئية، إذ الكلمات تنطلق فى سرعة، وليس هناك أى فرصة ليتمهل السامع فى فهم ما يسمعه فضلاً عن استبانته له واستيعابه وتمثّله. فالكلام يندفع ويتدفق سيولاً متلاحقة، وكأن السامع شُدَّ إلى نِير فهو يجرى مع المتكلم، ممسكًا أنفاسه، لا يتوقف، جامعًا انتباهه ليتابع المتكلم فيما يعرض من أفكار دون أن يكون له أدنى اختيار فى الموضوع الذى يسمعه أو فى مراجعة شىء منه أو التوقف عنده، أو حتى فى التفكير أثناء سماعه، وكأنه لم يعد من حق المستمع التفكير، فقد أصبح مسخّرا لغيره. وحتى هو إن استمع إلى موضوع ثقافى جيد لا يستطيع

استيعاب ما سمعه من أفكار، إذ تحملها كلمات طائرة فى الأثير، لا يمكنه أن يعود إليها ولا معاودة النظر فيها. وهو فارق مهم بين الكلمة المسموعة والأخرى المقروءة، ففى الثانية نختار الموضوع الذى نقرؤه ونختار الكاتب الذى نقرأ له، وإذا قرأنا أخذنا الفرصة لنتمهل ولنتأمل فيما نقرؤه، ولنتمتع به متعة يظلّ أثرها طويلاً فى نفوسنا، كما تظل المعارف التى يعرضها باقية فى أذهاننا. وإذا أعجبتنا فِقْرة فى الموضوع المعروض أعدنا قراءتها وقد نعيد القراءة مرارًا، ونحن فى أثناء ذلك نسيغ ما نقرأ أكثر فأكثر، ونأخذ الفرصة كاملة للتفكير فيما نقرأ. أما مع الإذاعة مسموعة ومرئية فإن تفكيرنا يصيبه تعطل أو قل شلل، إذ تصبح أذهاننا مشدودة إلى المتكلم دون أى جَهْد ذهنى، وكأننا نُنوَّم وبعض الناس ينامون فعلاً فى أثناء استماعهم لبعض المواد الثقافية التى تعرضها الإذاعة.

ومعنى ذلك كلّه أن الكلمة المقروءة ستظل المصدر الحقيقى للثقافة، إذ معها نستطيع أن نرجع إلى ما قرأناه فى كتاب أو مسرحية أو ديوان، ونقرؤه مرة أو مرارًا، وتأخذ أذهاننا الفرصة ليزيد محصولها من المعرفة ومن الخواطر والأفكار. وليس ذلك فحسب فإن الثقافة التى تعرضها الكلمة الإذاعية المسموعة ثقافة سطحية تتفق والجماهير التى تستمع إليها من الأميين وغير الأميين، إذ ينبغى أن لا يعلو ما تحمله على المستوى العقلى العام للأمة، وهى لذلك لا تتعمق فى عرض النظريات العلمية ولا المذاهب الفلسفية، بل سيظل ذلك دائمًا فى حوزة الكلمة المطبوعة وما نقرأ من كتبها ولن تهب منه شيئًا للكلمة الإذاعية المسموعة إلاّ ما قد يسقط إليها عفوًا أو ما قد يلمّ به المتكلم إلمامًا خاطفًا.

وصفات أساسية تحتفظ بها ثقافة الكلمة المطبوعة وتفقدها ثقافة الكلمة المسموعة، وهى التعمق فى قراءة العلوم النظرية والتجريبية والمذاهب الفكرية والفلسفية، فأنت مع الكلمة المسموعة تظل دائمًا عند السطح والقشور، ولا تستطيع التغلغل إلى ما وراءهما لا فى علم ولا فى فكر حتى الفكر السياسى الذى تعنى بعرضه لا تستطيع أن تعرض مذهبًا فيه عرضا تفصيليا عميقا. ويفقد

المُصِيخ للكلمة المسموعة حرية إرادته فيما يختار، إذ يصبح لا حول له ولا استطاعة، فإن مايسمعه يُفْرض عليه دون أن يكون له فيه أي اختيار، وكثيرًا ما يقاد إليه قَسرًا لقتل الوقت أو لقطع الفراغ. وصفة ثالثة تفترق بها الكلمة المسموعة من أختها المقروءة هى تعطل التفكير عند السامع؛ إذ لا يستطيع التوقف عندما يسمع، بحيث يمكنه استيعابه، ولا يستطيع إعادة النظر فيه، بل كثيرًا ما يحار ويعتريه كرب الوجوم؛ لأن كلمة طارت منه أو عبارة. وصفة رابعة تفقدها الكلمة المسموعة هى صفة القدرة على دقّة الفهم، وأى فهم؟ إن الكلام يطير فى الأثير طيرانًا ولا يمكن الرجوع إليه للتحقق منه واستعراضه بخلاف الكلام المقروء، فإن بعض الموضوعات وبعض الفقر فى الكتب تصبح وكأنها مشاهد رائعة نعود إليها، وقد نعكف عليها، للمتاع العقلى بها أىّ متاع.

٤

ومن المؤكد أن مستمعى الكلمة الإذاعية المسموعة أكثر عددًا ممن يقرءون الكلمة المقروءة فى الكتب والصحف إذ تستطيع أن تُبْلغ كلامها إلى جميع أرجاء العالم، ولا يشترط فيمن يستمع إليها – كما أسلفنا – أن يكون قارئًا كما هو الشأن فى قراء الصحف والكتب والدواوين الشعرية، فهى تخاطب الأمّيين والقارئين على السواء. ومن أجل ذلك كانت الكلمة الإذاعية المسموعة لا تطلب فى مستمعها – كما مرّ بنا – مستوى خاصًّا من الثقافة أو المعرفة إذ تخاطب كل المستويات فى الأمة، وهى ناحية لم تتحقق للأدب أيام الكلمة المقروءة حتى فى زمن المطبعة الأخير حين أتاحت للكلمة المقروءة أن تنتشر فى جمهور كبير، وهو لم يبلغ يومًا من حيث العدد والكثرة ما تبلغه جماهير الإذاعة المسموعة والمرئية. ولا ريب فى أن اتساع الجماهير – على هذا النحو – دفع الأدباء الذين يرسلون كلامهم على موجات الأثير إلى تبسيط ما يعرضونه، حتى تفهم الجماهير عنهم ما يقولونه حق الفهم. ولذلك كان الأدب المبسّط هو الأدب الطبيعى للإذاعة، مما يجعلها تتعرض أحيانًا للنقد والقول بأنها قلما تحرص على عرض نماذج الأدب

الجيد. وهذا النقد ليس صحيحًا فى جملته ولا تفاصيله، لأن وظيفتها مخاطبة الجماهير من أمىٍّ وغير أمى، فينبغى أن لا تعرض ما يرتفع عن المستوى العام، وإلّا تعرضّت لنقد أشدّ حدّة وعنفا إذ تخرج عن وظيفتها الحقيقية، وتصبح وسيلة خاصة لطائفة من الجماهير، فما بالنا إذا ابتغت المثل الأدبى الرفيع، وما لذلك صُنعت، فتلك - كما قدمنا - وظيفة الكلمة المقروءة المطبوعة.

ولا ننكر أنها قد تقدِّم نماذج أدبية جيّدة، غير أن ذلك يرجع إلى أنها تستخدم أحيانًا كتَّاب الكلمة المقروءة المطبوعة، وهؤلاء تعوَّدوا فى كتاباتهم نمطًا أدبيًّا جيدًا لا يستطيعون أن يهجروه أو يغيِّروه. ولعلّ فى ذلك ما يدلّ - من بعض الوجوه - على أن أدب الكلمة الإذاعية المسموعة يجتاز اليوم مرحلة وسطى بين مرحلتى الكلمة المقروءة المطبوعة والكلمة المذاعة المسموعة، وفرق بعيد بين المرحلتين أو بين الكلمتين فالأولى تشغل حيزًا محدودًا فى صحيفة أو كتاب تراه بعينك وترى ما قبله وما بعده، فالعلاقة بينها وبين ما يسبقها ويلحقها من الكلام علاقة مكانية، أما الثانية فلا تشغل مكانًا، وإنما تشغل وقتًا محدودا، وسرعان ما تنمحى وتزول بزوال فترة نطقها، فليس لديها أى فرصة للبقاء والاستمرار، إلّا إذا سُجِّلت على شريط خاص، وحينئذ تنتقل من صفتها الزمنية إلى صفة الكلمة المقروءة المكانية غير أن هذا عارض يعرض لها، أما طبيعتها فوقتية، وأكبر دليل على ذلك أنه إذا فاتتنا فى الإذاعة أقصوصة أو مسرحية، بل إذا فاتتنا فى مسرحية أو قصة كلمة أو عبارة فإننا لا نستطيع إرجاعها كما لا نستطيع إرجاع أوعيتها من اللحظات الزمنية. ومن هنا كان ينبغى أن نحيط أنفسنا بيقظة شديدة أو قل بتنبه واع حين نستمع إلى أى عمل أدبى إذاعى، حتى لايفلت منا جزء منه بل حتى لا تفلت منا كلمة أو عبارة.

ومعنى ذلك أننا فى أدب الكلمة الإذاعية المسموعة مقيّدون بلحظات زمنية، وهى لحظات سريعة، نستقبل فيها كلمات، وسرعان ما تطير منا وتجرى فى متسع الأثير اللانهائى، وليس فى استطاعتنا أن نتبعها، إذ لا تلبث أن تحلِّق بعيدا عنا، بل لا تلبث أن تغيب من أفقنا وتتوارى وراء حجاب الزمن الصفيق. وهذا

لا يحدث فى أدب الكلمة المقروءة المطبوعة لأنه يشغل حيزًا فى مكان، وهو حيز يُبْقِى عليه ويحفظه، ويعطينا الفرصة كاملة كى نراجعه ونلم به فى دقة ونستوعبه ونتأمل فيه، وقد نعود إليه مرارًا، لنجدّد متعتنا به، وما أكثر ما نعود إليه إذا أُعْجبنا به، فنقرؤه متمهّلين كما يحلو لنا، وكم من فقرة نعيد النظر فيها: النظر عن قرب إلى كل أجزائها. ونحن فى أثناء ذلك نفكر ونطيل التفكير ونتوقف ونطيل التوقف متعجبين أو منفعلين متأثّرين. أمّا فى الكلمة المذاعة المسموعة فإننا ننطلق معها بدون توقف كأننا فى سباق، أو كأن وراءنا عدوًّا يرصدنا، فنحن فى عجلة من أمرنا وسماعنا وليس لدينا أىّ فرصة كى نتأمل كلمة أو نتمتع بها ونستشفّ ما وراءها من الأحاسيس.

فالاستشفاف والتأمل والنظر التام فى الكلام، كل ذلك قلّما يتيحه أدب الكلمة المذاعة المسموعة لضياع العنصر المكانى فيه، ولأن سامعه لا يتثبت ولا يتوقف ولا يتمهل، وقلما يستطيع الإحاطة به، إذ يجرفه تيار سريع من الكلام المنساب، ومن أجل ذلك كان ينبغى أن يزداد فيه التركيز وتزداد طاقة الحشد، بحيث تدفع سامعه إلى الانفعال السريع، وأكبر الظن أن ذلك هو سبب نجاح القصص البوليسية والتمثيليات العنيفة حين تذاع؛ لأنها تحمل فى تضاعيفها ما يحرك المشاعر ويثير العواطف.

ولابّد من الانتخاب الدقيق لما يذاع، فإن مستمع الإذاعة ليست له حرية فى التلقى بحيث يمكنه أن يتلقى فقط ما يعجبه ويترك ما سواه. ولذلك كان ينبغى أن تُكْفَلَ لكل ما يذاع جودة انتخابه واختياره. ويتضح ذلك من موقفنا إزاء الكلمة المقروءة، فنحن نفتح الصحيفة أو المجلة أو الديوان أو الكتاب ونقرأ ما يعجبنا وما نجد فيه غذاءً لروحنا ومتاعًا لعقولنا ونترك ما سوى ذلك مما لا يجذبنا إليه أو يستهوينا. وليس لنا فى كلمات الإذاعة المسموعة شىء من هذه الحرية فيما نسمع، لسبب طبيعى وهو أننا لا نختار، بل يختار غيرنا لنا كما يشاء ويهوى، ولذلك ينبغى أن لا يقدم لنا إلا المنتخب المختار بكل دقة.

٥

ولا يختلف اثنان فى أن الإذاعة هى الوسيلة المحبّبة اليوم إلى الجماهير، وهى وسيلة فى متناول كل شخص لرخص أجهزتها وصغر حجمها، مما يجعلها شعبية بحق، إذ تدخل كل بيت، ومن السهل أن يحمل أداتها أو جهازها أى شخص وينقله معه فى سيارته سواء أكان راديو أو تليفزيونا، بل من الممكن أن يأخذ الراديو فى يده أثناء نزهته أو رحلته، وما عليه إلاّ أن يدير مفتاحه، ويستمع إليه على موجات الإذاعة كما يشاء واقفًا أو جالسًا أو مستلقيًا فى غرفة نومه، وقل ذلك نفسه فى التليفزيون، وما إن يستمع إلى أى منها حتى تحمل إليه موجات الأثير توًّا الأنباء والمعلومات والإعلانات والثقافة من كل لون والغناء والموسيقى والتمثيل والظواهر الجوية المنتظرة والفكاهات المستملحة.

والإذاعة، مسموعة، ومرئية، تقوم فى كل ذلك بدور فعّال، غير أنها فى المجال الأدبى الخالص لا تزال – كما أسلفنا – تعتمد على أدباء تعوَّدوا الكلمة المقروءة، وقلّما مَرنَ أحدهم على استخدام الكلمة المسموعة. وإنما نقول ذلك آملين فى أن يتكوَّن عندنا أدب إذاعى مستقل: أدب لا يقوم به أصحاب الكلمة المقروءة وإنما يقوم به أصحاب الكلمة المسموعة أنفسهم الذين يعيشون داخل الإذاعة المسموعة والمرئية وينهضون بها، بحيث تجد فيهم كفايتها وحاجتها: أدباء إذاعيون يعرفون متطلبات الكلام الأدبى الإذاعى المسموع. ومن المحقق أن الإذاعات المختلفة، مسموعة ومرئية، لم تستطع حتى اليوم أن تكوِّن هذه الطبقة الجديدة من الأدباء الإذاعيين، وحتى الآن مَنْ يعملون وراء آلاتها لا يراهم أحد رؤية حقيقية، يدل على ذلك أوضح الدلالة أنه حين يكون لأحدهم عمل أدبى فى مسرحية لا نعرف ما عمله فيها وما عمل المخرج، إذ إن عملها يُعْرَض مشتركا، ومن هنا كانت صورتها تختلط فى أذهان الناس.

ولا ريب فى أن لغة الأدب الإذاعى المسموع المنتظر ستكون أكثر تبسيطًا من لغة الصحافة المقروءة المعاصرة بحكم أن جماهيرها الشعبية أوسع من جماهير

الصحف، وهى لذلك ينبغى أن تكون واضحة المعانى والدلالات وضوحًا تامًا، وينبغى أن تكون خفيفة على السمع سهلة سهولة مطلقة، سهولة الماء يصدر عن ينبوعه دون أىّ عوائق من تكلّف أو ما يشبه التكلّف. ولن تعرف هذه اللغة المنتظرة للأدب الإذاعى الإذاعى شيئًا من الإغراب فى اللفظ، بل ستكون لغة قريبة من لغتنا اليومية فى التخاطب الشفوى، وهى مع ذلك لن تنفك عن الفصاحة، إذ سيتاح لها طبقة من الأدباء الإذاعيين الذين يتقنون العربية والذين يعرفون كيف ينتقون من لغتنا العامية الألفاظ الفصيحة التى تجرى على الألسنة، ويزوّدون بها فصحى هذا الأدب الإذاعى المنتظر، ولهم أسوة فى النهوض بهذا الصنيع بالكاتب المعروف إبراهيم عبد القادر المازنى، فقد كان لديه ما يشبه حاسة سادسة فى دقّة التقاطه للكلمات العربية الفصيحة التى تنطقها العامة، واستخدمها فى كتاباته الرشيقة.

وهو ما نأمله للأدب الإذاعى المنشود: أن يقرِّب به أصحابه المأمولون من لغتنا اليومية لا بما يمدّونه به من الألفاظ والعبارات العامية الفصيحة فحسب، بل أيضًا بردِّ الكلمات العربية التى حَرَّفت العامة نطق بعض حروفها إلى نطقها الفصيح ثانية. من ذلك كثرة تسهيل العامة للهمزة فى الألفاظ الفصيحة وخاصة فى اسم الفاعل مثل نايم بدلًا من نائم، وبايع بدلًا من بائع، ومايع بدلًا من مائع. ومن ذلك كسر العامة للحرف الأوّل فى صيغتى اسم الفاعل واسم المفعول مثل: «مزيِّن – منبِّه» ومثل: «منوَّر – مفتَّح». وتكثر العامة من إبدال الذال إما زايا مثل «الإزاعة» بدلًا من «الإذاعة» وأما دالا مثل: «داب» بدلا من ذاب. ومعروف إبدالها اسم الإشارة: «ذا – ذى» إلى: دا – دى» وتأتى به تاليًا للمشار إليه فتقول: «الكتاب دا – الورقة دى» بدلًا من ذا الكتاب – ذى الورقة. وتكثر العامة أيضًا من إبدال الثاء تاءً مثل: «التلت» بدلًا من «الثلث» وكذلك من إبدالها سينًا مثل «السقب بدلًا من «الثقب». وإبدال العامة فى القاهرة للقاف همزة كثير جدًا مثل: «أُل له» بدلًا من «قُلْ له» ومثل «أُصْر» بدلا من «قَصْر». وتكثر العامة من إتباع حركة الحرف الأوّل فى الصفة المشبهة للحرف الثانى مثل: «حِرِك – رِبِك». وتبدل العامة الحرف الثالث فى الفعل المضعف ياء

فتقول: «ظنيت – شدِّيت» بدلاً من «ظننت – شددت» وتفك الإدغام فى اسم الفاعل المشتق من هذا الفعل فتقول: «ظانن – شادد» بدلاً من «ظانّ – شادّ». وتفرّ العامية دائمًا من الفتحة السابقة لياء ساكنة فتجعلها كسرة مثل «بِيت» بدلاً من «بَيْت» و «حِيث» بدلاً من «حَيْث» وبالمثل تفرّ العامية من الفتحة السابقة لواو ساكنة فتجعلها ضمة مثل «الجُوقة» بدلاً من «الجَوْقة» و«الخُولى» بدلا من الخَوْلى.

وفى رأيى حين يأخذ الأديب نفسه فى أسلوبه بتصويب هذه التحريفات فى الكلمات العامية واجتلابها إلى كلامه بصيغتها الفصيحة، ويضيف إليها ما قلناه من استظهاره فى أسلوبه للألفاظ العامية الفصيحة حينئذ تعثر الإذاعة فيه على الأديب الإذاعى الذى تفتقده الآن. وكثيرون لا يعرفون المدى الواسع لانتشار كلمات الفصحى فى العامية وعلى ألسنة العامة. وقرأت لبعض الباحثين المتعصّبين للعامية رأيًا غريبًا هو أن فيها كلمات لا نجد لها مرادفًا فى الفصحى يؤدّى مدلولها، وساق للدلالة على رأيه والبرهنة عليه قول العامة فى وصف الثوب على صاحبه بأنه محبِّك أو محزَّق أو مبهدل أو مبهوأ. وفاته أن الكلمتين الأوليين معجميتان فصيحتان وأن الثالثة لها أصل أصيل فى المعجم اشتقت منه، والكلمة الرابعة أيضًا عربية سليمة إذا اشتقت اشتقاقًا سديدًا من البهو وهو الواسع من كل شيء. وعيبنا أننا نطلق الأحكام أحيانًا دون تثبت.

ولا أرتاب فى أن الغد كفيل بتحقيق هذا الأسلوب الذى يقترب به أصحابه من لغة حياتنا اليومية الشفوية، والذى يحقّق ما نأمل للإذاعة من أدب يمسّ قلوب الشعب بسهولته وامتزاجه بلغته العامية العاملة. وإن ما يضطلع به الإذاعيون اليوم من وضع برامج متنوعة وإخراج مسرحيات مختلفة ليدلّ أوضح الدلالة على أنهم ليسوا مذيعين فحسب بل هم أيضًا فنانون موهوبون أصحاب قدرات فنية حقيقية. ولا أبالغ إذا قلت إن أدبًا إذاعيًّا يعتمد على الكلمة المسموعة التى تفصل من أفئدة الجماهير ولغتهم سينشأ عندنا قريبًا، وسيكون له أدباؤه الإذاعيون المبدعون.

فهرس الموضوعات

كتب للمؤلف مطبوعة بالدار

فى الدراسات القرآنية

* سورة الرحمن وسور قصار
  عرض ودراسة
  الطبعة الثانية ٤٠٤ صفحات

فى تاريخ الأدب العربى

* العصر الجاهلى
  الطبعة الحادية عشرة ٤٣٦ صفحة
* العصر الإسلامى
  الطبعة العاشرة ٤٦١ صفحة
* العصر العباسى الأول
  الطبعة التاسعة ٥٧٦ صفحة
* العصر العباسى الثانى
  الطبعة السادسة ٦٥٧ صفحة
* عصر الدول والإمارات (١)
  الجزيرة العربية - العراق - إيران
  الطبعة الثانية ٦٨٨ صفحة
* عصر الدول والإمارات (٢)
  مصر - الشام
  الطبعة الأولى ٨٤٨ صفحة

فى مكتبة الدراسات الأدبية

* الفن ومذاهبه فى الشعر العربى
  الطبعة العاشرة ٥٢٤ صفحة
* الفن ومذاهبه فى النثر العربى
  الطبعة العاشرة ٤٠٠ صفحة
* التطور والتجديد فى الشعر الأموى
  الطبعة الثامنة ٣٤٠ صفحة
* دراسات فى الشعر العربى المعاصر
  الطبعة السابعة ٢٩٢ صفحة
* شوقى شاعر العصر الحديث
  الطبعة العاشرة ٢٨٦ صفحة
* الأدب العربى المعاصر فى مصر
  الطبعة الثامنة ٣٠٨ صفحات
* البارودى رائد الشعر الحديث
  الطبعة الرابعة ٢٣٢ صفحة
* الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية
  الطبعة الرابعة ٣٣٦ صفحة
* البحث الأدبى : طبيعته - ومناهجه - أصوله - مصادره
  الطبعة السادسة ٢٧٨ صفحة
* الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور
  الطبعة الثانية ٢٥٦ صفحة

فى الدراسات النقدية

* فى النقد الأدبى
  الطبعة السادسة ٢٥٠ صفحة
* فصول فى الشعر ونقده
  الطبعة الثانية ٣٦٨ صفحة

فى الدراسات البلاغية واللغوية

* البلاغة : تطور وتاريخ
  الطبعة السادسة ٣٨٠ صفحة
* المدارس النحوية
  الطبعة الخامسة ٣٧٦ صفحة
* تجديد النحو
  الطبعة الثانية ٢٨٢ صفحة
* تيسير النحو التعليمى قديمًا وحديثًا مع نهج تجديده
  الطبعة الأولى ٢٠٨ صفحة

فى مجموعة نوابغ الفكر العربى

* ابن زيدون
  الطبعة الحادية عشرة ١٢٤ صفحة

فى مجموعة فنون الأدب العربى

* الرثاء

الطبعة الثالثة ١١٢ صفحات

* المقامة

الطبعة الخامسة ١٠٨ صفحة

* النقد

الطبعة الرابعة ١١٢ صفحة

* الترجمة الشخصية

الطبعة الثالثة ١٢٨ صفحة

* الرحلات

الطبعة الثالثة ١٢٨ صفحة

فى التراث المحقق

* المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد

الجزء الأول - الطبعة الثالثة ٤٦٨ صفحة

الجزء الثانى - الطبعة الثالثة ٥٧٢ صفحة

* كتاب السبعة فى القراءات لابن مجاهد

الطبعة الثانية ٧٨٨ صفحة

* كتاب الرد على النحاة

الطبعة الثانية ١٥٠ صفحة

* الدرر فى اختصار المغازى والسير لابن عبد البر

الطبعة الثانية ٣٥٦ صفحة

فى سلسلة اقرأ

* العقاد

الطبعة الرابعة

* البطولة فى الشعر العربى

الطبعة الثانية

* معى

الطبعة الثانية

* الفكاهة فى مصر

الطبعة الثانية

رقم الإيداع		١٩٨٧ / ٧٩٢٨
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-٢٢٦٥-٨	ISBN

١ / ٨٤ / ١٩٧

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)